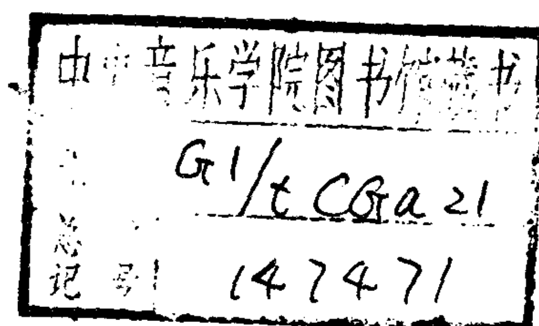


目　　录

论音乐的形象性

赵 宋 光

在艺术中，塑造形象和表达情感并不是两件事，而是一件事的两方面。

艺术要对现实生活加以活生生的把握，而现实世界本身是各种感官的对象；个别艺术种类的形式，可以仅仅是个别感官的对象，但要成其为艺术，达到形象性的表达，却必须唤起对广大生活的丰富的感受，必须能借助于欣赏者的联想或联觉，把这种对象跟其它一切感官的对象联结起来，融成一体。这种活生生的、完整具体的把握方式，是伴有情感态度的。在艺术创作中总要强调表达情感，这不仅对音乐创作、舞蹈创作是正确的，就是对绘画雕塑的创作也未尝不是必要的，画论里就讲究“神似”、“气韵”。既然我们认识到社会情感是一定的社会生活在一定的社会成员身上的反映，就没有理由把具体、丰富、生动地反映现实即塑造形象跟表达情感割裂开来。

从另一方面看，社会情感的丰富性恰恰在于它不是空洞的自我感觉的几个类型，而是明确地指向现实事物，反映着客观世界的某种本质，由理性认识活动所支持的，这种意识活动本身就包含着对现实世界的具体生动的感受和把握。情感的传达必须通过那与客观世界有广阔而深刻的联系的、丰富而生动的形式，这也正是形象性的方式。所以，我们强调音乐要表达情感（而不是类

型化、一般化的几种情绪）时，非但不应该排斥形象性，反倒恰恰应该紧紧抓住形象性。真正的动人性是以形象性为条件的。

艺术所共有的形象性与情感性的统一，还有各各特殊的体现方式，各门艺术在以其特有的物质手段来唤起欣赏者的联想时所采取的方式，还有所不同。作为联想所依据的起点，艺术品是提供还是不提供特定概念，是描写性（造型性）和表情性（表现性）的分界线，或更准确地说，是通过描写来表情和通过表情来描写的分界线。

在形象性的表达中，描写性和表情性经常是交织在一起的，但两者的地位和作用的比重，在不同艺术部门可以不同。例如绘画是重摹拟的，是主要通过描写特定对象、提供特定概念来表达情感的，而以直接表情手段为辅助。音乐则是重直接表情的，主要通过表达情感来使人联想起那曾引起类似情感反应的许多对象和情景，而以摹拟因素为辅助。标题性作品里有某些音响是带有摹拟成分的，听了可以说得出，例如：这是鸟叫，那是雷鸣；这是军号声，那是马蹄声。然而，这种因素不仅不是绝大多数曲调所具备的，而且，即便在标题性作品里，所占的比重，所起的作用，以及它跟现实原型的毕肖程度，都远远比不上绘画中的描写因素。想不这样也不可能；如果当真把音乐里的摹拟因素提升到绘画里那样的地位，就不可避免使作品变得浅薄幼稚。音乐艺术，必须以乐音的组织结构形式对广大现实世界的各种运动、各种状貌和主体对它们的情感反应予以概括的比拟，才可能深刻地反映现实。

若对不同艺术种类中描写性和表情性两者比重的不同情况稍作分析，就更可以了解音乐在这方面跟各姐妹艺术的异同。

从表面现象上讲，语言艺术跟音乐都能以声音唤起联想，然而如果把语言艺术的表现手段加以分析，就可以发现两种不同的

因素，一种是语言因素，一种是直接表情因素，前者为主，后者为辅，两者对声音的运用方式是原则上不同的，两者跟音乐艺术手段的关系也是本质上相反的。

在语言因素中，声音（包括元音和辅音的音色，音节的音调起伏和节奏组织）是当作符号来使用的，它们的作用是作为符号外壳，唤起语义，显示语法。语义是对感觉知觉痕迹（表象）的概括，连最具体的语义也有起码的概括抽象性，所以语义总是概念。符号外壳跟它所代表的语义之间，极少内在的必然联系，每个人如不按照社会公认的样式（词汇和语法）来构成和缀连音节，便不能互相交换认识。语言因素中的表达手段，严格地说不是声音而是概念和语法范畴，文学欣赏的起点不是声音所引起的感觉，而是组织在语法关系中的概念所唤起的表象，语音不过是把人领到这个起点的"桥"。欣赏中的自由想象必须以特定概念为起点，在未达到这个起点之前谈不到自由联想。人家朗诵《浮士德》原文，我不懂德语，听得再清楚也无从欣赏。诗歌有隐喻，这是展开自由想象的领域，但若连字面的意思还不懂，又怎能知其所喻？第一步总得接受作者所提供的限定的概念。语言艺术的表达方式中，使用语词来作描写是主要的，即使象抒情诗那样，形象内容是着重表情的，它所采取的方式仍然是通过描写：或者是把内心情感当作对象描写出来（"举杯消愁愁更愁"），或者是以所描写的对象对内心的比拟来抒发情感（"感时花溅泪，惜别鸟惊心"）。

音乐就不是这样，它一不把声音当作符号外壳，二不用限定概念为塑造形象的手段。在音乐艺术里，声音这种物质材料不是唤起艺术手段的外壳，而是艺术手段本身；不是引到限定概念的桥，而是自由联想的起点。具有一定组织结构形式的乐音，本身便是塑造形象的材料，它们引起的听觉，本身便是欣赏活动的起

点。贝多芬的《英雄交响曲》，不需要也不可能象歌德的《浮士德》那样进行翻译。欣赏音乐作品，不需要也不可能象阅读文学作品那样借助于字典。用音乐抒发情感时，用不着让听众从作品里认辨出什么“杯”、“泪”、“花”、“鸟”之类的限定对象。听众是凭着音乐的组织结构形式，直接展开自己的自由联想的。

自由联想的直接展开，被人们描述为“形象的不确定”。这个描述是不确切的，但企图指出一个确实存在而未被阐明的现象。音乐欣赏中的特殊现象，其实不在联想之自由，而在其展开之直接。应该着重说明，自由联想本是任何艺术欣赏中的普遍现象，连语言艺术也不例外，欣赏时思想并不固着在限定的概念上。诗若只有字面意思，画若只能叫人认知，就不配称做艺术品，读诗而只能解句，观画而只能辨识，岂非“见与儿童邻”？作为艺术品的诗画，在真正的欣赏者那里，那是：在反复吟哦诗句时，在凝神观赏画面时，想象活动就在解句、辨识的基地上腾空而起，自由翱翔，去品味那言外之音，领悟那画外之意，置身于那含蓄深藏的内容之中。这种不限定对象的自由联想，也是因人而异，因时而异，不确定的。但同样重要的是还要看到，自由联想时浮现于脑际的种种生活情景，尽管千变万化，总是萦绕着这作品的主题，脱不出这主题的思想情感所笼罩的境界。这一点，音乐也不例外。悲壮的作品不会引起轻快的联想，豪迈的不会引起柔弱的，愤怒的不会引起抚慰的，怀念的不会引起滑稽的。当然，这些字眼都过于笼统而类型化了，每一个独创的艺术品的特定个性，都不是某一个现成词汇所能标明的；如果不把这里的意思误解为“音乐的内容可以是类型化的”，那末，上述的性格对比就可以表明：音乐欣赏中的自由联想决不是主观任意、漫无边际、没有确定范围的。以上两层合起来看，就是说，在音乐欣赏中的自由联想活动正如姐妹艺术一样有确定的范围而无限定的对象。音乐塑

造形象的特殊方式，其实并不在所引起的联想是自由的，而在于，这自由联想是直接从对乐音组织结构形式的感受中奔驰出来的，可以不通过“特定概念”这道关口。

语言艺术在主要地运用提供概念的语言因素的同时，还附带地把声音用作直接的表情因素，予人以直观的感染。言语（即说话）不等于语言，它是对语言的活生生的运用，包含许多语言之外的成分。在日常言语中也好，在戏剧表演和诗朗诵中也好，人们吐出符号性的音节并不象收报机吐电文那样呆板，而是有抑扬顿挫，缓急轻重，厉柔粗细，有各式各样的语气（如同意、反问、命令、恳求、感叹、威胁等），各式各样的情态（如果断、踌躇、真挚、嘲讽、关切、淡漠等）。语言艺术如果不采取书面形式，总有这种直接表情因素伴随着、辅助着符号性的因素，参与思想情感的表达、艺术形象的塑造。它们的作用，是借助人们对声音的各种状貌的直接听觉感受，唤起人们对生活情景的联想，而不是提供概念。在语言艺术所运用的声音中的这种成分，是言语中的语言外因素，它们所处的地位不是概念的符号外壳，而是直接参与塑造形象表达情感的物质材料。把声音作为直接表情因素来运用，这在原则上是跟音乐艺术一致的。话剧导演常常需要使用音乐表情术语，这不是偶然的，这说明言语活动中的表情音调具有音乐性的本质。表情音调跟情感活动的联系，它对客观世界的概括方式，在本质上与音乐相通，不同的只是它处于萌芽状态，零散隐蔽，飘忽不定。音乐可以对言语中的表情音调加以提炼集中，加工形成自己的艺术手段，但其过程之漫长不亚于从铁矿里取得钢材。

言语（说话）音调中的这两个因素——语言音调和表情音调，由于本质不同，其表现和发展也遵循相反的规律。语言音调在某种语言形成以后便很少发展，而是趋向公式化，它的变化也跟全

部语音的变化一样缓慢。表情音调则相反，跟说话的人所处的社会生活条件休戚相关，因而是无限丰富、变化无穷的，它有明显的阶层特点，充分地个性化，并随着时代的变迁而急剧地改变。两者对音乐艺术的关系也全然相反。当作符号要素来使用的语言音调，不但不是音乐的来源，而且还是限制音乐的。固然，在声乐里，我们不能笼统地主张摆脱这种限制，因为声乐艺术严格说来是诗歌与音乐的综合艺术，为了使双方结合得融洽，提高艺术完整性，作词者固应讲究格律，作曲者也不可不尊重语言音调。提醒声乐作曲者重视音节的重轻与四声是必要的。但语言音调毕竟是对音乐的限制而不是它的模本。如将语言音调摆到首要地位上来发挥，就必然阻碍音乐的发展，导致曲调的贫乏化、刻板化，导致它艺术性的退化凋蔽。这种事实的教训，在中外音乐史上都能见到(例如昆曲后期的衰落，达尔高梅日斯基的歌剧《石客》的失败)。反之，具有直接感染作用的表情音调，正如在戏剧舞台上是刻画人物的有力手段，在音乐里也应该得到充分发展和高度夸张，这对于创作出形象生动、亲切易解、感染力巨大、生命力充沛的曲调，有不可忽视的作用。善于捕捉表情音调的精髓，使许多大师能写出“如倾如诉”的旋律。

拿语言艺术运用手段的方式跟音乐艺术手段相比较，使我们看到，音乐艺术手段跟概念的符号根本不同，而跟日常说话中的直观性表情因素一脉相通。为了进一步在对比中认识直观性表情手段塑造形象的原理，我们还需要注意到塑造形象的另一种方式，那便是：使人认知。使人认知不同于直观感染的是，它也提供概念；但它又不是借助符号来提供概念，而且通过摹拟对象。我们若是分析一下绘画艺术手段，就可以清楚地区分出非符号性地运用物质材料的两种不同的原则——使人认知与直观感染，两者的对比将有助于深入研究音乐形象的特点。

绘画中的色、线、形，并不用作符号(不同于文字的线形)，它们本身就是塑造形象的艺术手段。然而，非符号性地运用的色、线、形，又可以起两种根本不同的作用。一种作用是使人认知：凭着色、线、形的结构，人们能看懂，这是“花”那是“叶”；这是“乌云”那是“木船”；这是“握拳的手”那是“怒目的脸”等等。这里就提供了特定的概念，这种概念跟语言手段所提供的属于同一性质，也是欣赏中的自由联想所依凭的特定出发点；所不同者是：那里的概念是由作者直接用语词召唤出来的，这里的概念则是他让欣赏者在认知视觉对象时由自己重新建立起来的。另一种作用是给予直观感染：以色彩的调子，线条的神韵，形体的几何特性，以及笔触、构图等各方面的表现手段，来渲染作品的主题。这些表现手段，不动用专业术语便无法具体列举，正如不使用音乐术语便无法列举各种各样的节奏、音色、和弦、调式、曲式、体裁。在这方面，手法极其繁多，区分极其精细，并且随着艺术经验的世代积累而不断地发展得更多更细。以色、线、形按这种表现原则来构成的特定形式，并不导向特定概念，而是以其中所弥漫的某种情感气氛，或更精确地说，以这种形式与人们某种生活情感的相互对应关系，来直接引起对生活情景的自由联想。

在绘画和雕塑领域中我们看到，在非符号性地运用物质材料的范围内，既可以使人认知对象，要求欣赏者通过特定的概念来展开自由联想，也可以予人直观感受，让欣赏者不通过概念而从特定的艺术形式直接展开自由联想。但绘画和雕塑是擅长摹拟的，提供特定概念的描写占主要地位，作者的情感主要透过所描摹的事物的造型而表达出来。如果叫人什么也认不出来，那便是不正常的。但直接感染的因素在造型艺术里起的作用，比在语言艺术里却大得多。这里提高这种作用是十分必要的，因为显然，单靠静止的视觉对象所能提供的概念，远不如语言的词义那么多

面周全，那么细致入微，如果不发挥直接表情手段的渲染作用，它们反映生活的本领和所能具有的感染力就将大受限制。但总的说来，描摹仍是绘画、雕塑的基础。

音乐却不应重摹拟，音乐所擅长的是表达和激发情感。这是有深刻原因的。

人类不是不能用声音手段摹拟自然形态的现实音响。自古以来，人们摹拟事物声音的能力就不次于对事物色、线、形的描摹本领，但前者却始终未能象后者那样发展成独立的艺术，口技的价值不能与绘画相比，舞台配音效果从来只是从属于戏剧的小小辅助部分。摄影和录音技术的发明差不多是同时的，摄影能逐渐发展成一门艺术，录音却主要服务于讲话和音乐演奏的保存；讲话和音乐以外的声音记录，至多在电影、广播剧和广播报导中起一点辅助作用。这是什么缘故呢？这是因为，声音这种现象，除非是人们有意识发出的，在它自然的形态中，所能报导的现实世界情况极其有限，它的认识作用，跟自然形态的色、线、形报导现实世界情况的巨大作用悬殊到无法相比。在人类生活中，声音要就是象在语言中那样用作思想的外壳，要就是象在表情音调（可以说是音乐表现要素的萌芽形态）中那样用作比拟的手段，才发挥它反映现实的巨大作用，而在自然形态中，它对认识只能提供一些模糊片断的线索而已。那末这又是什么缘故呢？这又是因为，事物的声音是它们所发出的声波（某物体所反射的声波不可能当作该物体的声音），事物的色、线、形，除了发光体以外，都是事物所反射的光波及其空间关系，绝大多数事物在绝大多数状态下都不发出声波，但只要有光照，都反射光波。因此两者跟整个现实世界的关系大大不同。事物的色、线、形跟现实世界的联系就极其多面，极其丰富，凭它们的报导所得到的认识也就有可能相当完整，相当详细，易于透过现象把握本质。反之，事物的

声音跟现实世界的联系就极为片面，极为贫乏，凭它们的报导所得到的认识也就不能不是十分零星，十分可怜的，难于通过它们了解现实。

上述客观情况决定了音乐反映现实的特殊方式，它不可能象造型艺术那样以提供特定概念的描摹为主，而必须通过对广大现实的概括性比拟来反映现实，通过表达情感来描写对象。这正是音乐形象的主要特点。要讲音乐形象跟绘画形象的不同，这才是最本质、最重要的不同。这个特点。在音乐艺术的创作和表演中是作为客观规律起作用的，违背了它，就要降低音乐反映现实的深刻性，就要削弱音乐形象的丰富生动，就要阻碍音乐艺术的健全发展。

上面着重讲的是第一层意思，说明这客观规律的消极一面，说明是什么情况限制了音乐这个以声音为物质手段的艺术种类，使它不能象绘画那样以摹拟为基础，说明为什么说从主要提供特定的认知对象这种途径来达到形象性是它所不能胜任的。下面应该转到第二层意思，进一步指出这规律的积极一面，指出是什么情况予音乐以力量，使它比装饰和舞蹈艺术更善于表达情感，扣人心弦，指出为什么正是通过对广大世界的情感概括来达到形象性是它所特别擅长的。

在同样是以表情为主的三门艺术——装饰、舞蹈、音乐中，音乐的表情力量最大。音乐比装饰能更强烈地作用于情感，更深地引起共鸣，这是明显的事实。它的原因也较明显，情感本身就是一种活动、一个过程，动态的音乐当然比静态的装饰更便于追踪它、抓住它、引领它、支配它。音乐比舞蹈也更能富于感染力（虽然它使人认知的作用不如舞蹈），这从以下事实可以察觉：一、当我们观看舞蹈时，总会觉得那是别人在向我表达情感，而当欣赏音乐时却有可能达到那种境界：觉得那包围着我的正是我自己

的情感；二、没有舞蹈的音乐是有可能满足情感的，而不伴有音乐的舞蹈却总仿佛若有所失。但这是由于什么原因呢？这当然不能再从动静问题来解释，而只能从听觉对象和视觉对象对情感的作用之不同，声音的感受和光线的感受跟情感反应的联系之不同，来寻找答案。我们发现，声音的感受较之光线的感受，它与情感反应的联系是更为紧密、更为直接的。

与情感反应的联系，从根本上说也就是与行动的联系，因为，一定的情感状态必定与一定的行动相适应，它要就是处于一定行动中的主体的内心状态，要就是为投入一定行动所必需的心理准备。所以，声音刺激与情感反应的紧密关系，从根本上说，也就是声音现象与人类行动的紧密关系。声音现象与人类行动的关系较之光波现象更为密切，可以从两个方面来考察：一是，自然形态的声音，包括自然界的声音（兽吼、禽鸣、风啸、山崩等）和人们的活动所产生的声音（行走、劳动等发出的响声）；二是，人们为指挥行动而进行的言语活动，包括相互间的和对自己的行动指令。关于第一方面，实际上是，当人类的祖先还是动物的时候，环境中出现的声音跟主体行动反应的直接联系，就已经建立起来了。声音的出现，总是意味着环境中有了某种变动，发生了某种情况（相反，光波的反射却是事物静止时也一直有的）；不论是不利还是有利的情况，都须要作出相应的行动，这种行动还不可能等到把情况认识清楚以后才开始，因为声音往往来自某一个看不见的地方（这又是因为声波绕射程度甚大而光波衍射程度极微的缘故），相反只有立刻凭这个听觉的线索先动作起来，才可能进一步靠视觉搞清情况。就是由于这样的生存条件，在动物那里就在进化过程中形成了听觉对声音变化比视觉对光线变化更灵敏的感受能力，也形成了听觉感受和动作反应之间的无条件反射；这种灵敏性和反射机制，在每一个人从婴儿时期起就已作为本能表现

出来了。关于第一方面的另一点是，由于体力劳动动作的直接结果往往产生某种声音，所以声音往往成为劳动进行状况的直接信号，因而，人们在动作的同时就自然地关注这伴随着它的声音，一旦声音发生某种变动，就作出相应的调整。这样，听觉感受与动作反应之间本有的紧密联系，就又在更高的阶段上得到了巩固和发展。至于第二方面，言语的声音跟行动的密切关系，就更加明显了。这里，声音和主体活动的联系，可以说是双重的。在第一重关系上，听觉感受（感觉的或表象的）是肢体动作的前导。任何有意识有目的的行动，都是在言语指令下进行的，不但在集体劳动的情况下，指挥者的号令和众人的吆喝声对于劳动动作的关系是如此，即便在个人默默进行的意志行动中，动作也都是按照自己心里说的话（出现了听觉表象）而做的。在第二重关系上，听觉感受紧紧伴随着行动中的言语活动，因为每个人自从学会说话以后，言语器官的活动跟对言语的听觉就形成了愈来愈牢固的条件反射，即便在内心里想什么的时候，在这隐蔽的言语活动同时也伴随有相应的听觉表象。行动者对自己的行动抱着怎样的意向（热烈还是勉强、急促还是从容、草率还是正经等），首先影响到行动中的言语活动（不论是说出的还是内心的）的状况；而伴随着言语活动的一定状况，总有表情音调的相应状况在听觉中出现（不论是感觉的还是表象的）。听觉感受，就以这样的双重联系跟行动中的情感活动——一方面是直接支配外部肢体动作的情感活动，另一方面是从内心深处决定行动意向的情感活动——错综地交织在一起。

这种种关系，正是视觉感受所无法与之相比的。正是由于这种原因，嘈杂混乱的声音就比杂乱无章的色、线、形及其变动更强烈、更迅速地令人烦燥不宁，也正是在这里面，潜藏着音乐艺术陶冶人们性情比视觉艺术更有力、更有效的巨大可能性。当然，

物质材料仅仅提供可能性，“可能”如何变为“现实”，这是要艺术实践方能解决的问题。然而物质材料所决定的可能与不可能，却是艺术实践所面临的客观规律，实践只能够在它所指出的方向上利用它，而不能够消除或变更它。声音提供认知所能作的很少，而支配情感所能作的很多——这是音乐实践只能利用而不能变更的客观规律。我们在理论上探索音乐反映现实的特点时，也应当循这个方向前进，把音乐内容放在跟情感活动的密切联系中来研究它。

谈到这里，不免会引起一串疑团：你已经宣称音乐的内容很少能使人认知，而主要是主观的情感，这不是赞同了音乐内容的不可知论和感情论吗？这不是明显地否定了音乐艺术的认识作用吗？一开始你曾说音乐有形象，说来说去，所谓形象原来不过是情感而已，这不是偷换了概念，实际上否认了音乐的形象性吗？再往下说，恐怕就都不过是唯心主义的感情论音乐美学的翻版罢了！

为了说明往下的探讨究竟要走怎样的轨道，在这里有必要插入一段哲学和心理学的讨论。

怎样理解艺术的认识作用，这是美学中的一个根本问题。为了搞清这个问题，我们先要谈一谈“认识”这个概念。现在大家通常都注意到认识深化运动的两个阶段：感性认识阶段和理性认识阶段，及其辨证关系：理性认识依赖于感性认识，感性认识有待于发展到理性认识。然而往往忘记了，“辨证唯物论的认识运动，如果只到理性认识为止，那末还只说到问题的一半、而且对于马克思主义的哲学说来，还只说到非十分重要的那一半。”“认识的能动作用，不但表现于从感性的认识到理性的认识之能动的飞跃，更重要的还须表现于从理性的认识到革命的实践这一个飞跃。”① 认识运动不是只包括一个飞跃而是包括两个飞跃；不是只

包括取得知识，根据丰富和准确的感性知识材料，经过逻辑概念的思考，改造为深刻的理性知识，而是还包括支配行动：运用理性知识所揭示的一般规律，拟出实现某一社会目的的具体途径（计划、方案等），并且动员起主体的实践能力（为意志行为所必需的情感、知觉乃至体力与技能），以求目的之实现。无论是个体意识的成长，还是社会意识的发展，都必需不断地完成认识运动的两个飞跃，而不可能只完成前一个飞跃。正因为这个缘故，人类社会不仅需要科学，也同样需要艺术。科学的任务，在于帮助社会意识完成从感性认识到理性认识的飞跃，各个部门的科学著作（更准确地说，科学著作中符合客观真理的成分）是将这前一飞跃中若干个别环节的完成，从个别人传播到全社会，从前人传到后代，为社会积累丰富的知识储藏，使后来者更快地完成前人所经历的理解过程，上升到更高的理性知识。艺术的任务，则在于帮助社会意识完成从理性认识到革命实践的飞跃，各个种类的艺术作品（更准确地说，艺术作品中利于社会进步的成分）则是将这后一飞跃中若干个别环节的完成，从个别人传播到全社会，从前人传到后代，为社会培育饱满的实践能力，使后来者更快地具备前人所曾有的品格，进入更壮阔的精神世界。因此，一方面要看到，艺术和科学都对认识起促进作用，另一方面也必须看到，艺术所起的认识作用与科学的作用不同，因为它服务于认识运动的另一个飞跃。起不同的作用，决定了要用不同的表达方式：为促进前一个飞跃，必须通过科学的抽象，充实人的理性知识；为促进后一个飞跃，必须通过艺术的形象，发展人的情感、知觉等实践能力。

认识运动中的后一个飞跃所要到达的是实践的领域。实践是“人的感性活动”② 而人类的感性活动之不同于动物的感性活动，就在于它的社会性，它经历了认识深化的理性阶段，它是以理性

的逻辑思维为前提、扬弃了理性形式而具有理性水平的感性活动。感性，在此是指心理活动的形式，而不是指认识内容的水平，不能与认识的“感性阶段”混为一谈。具有理性水平的感性活动，不是低于，而是高于理性知识，因为它不仅具有普遍性，还进一步具有现实性、客观性③。它不是“有待于发展到理性认识”的那个感性认识，而是将理性认识的成果“沉淀”于现实具体性之中的感性活动。认识运动中的后一个飞跃，从理论领域到实践领域的过渡，就是要扬弃那抽象的、逻辑概念的、分解对象的形式，使理性认识的内容获得活生生的、完整具体的、客观实在的形式。

实践这一感性活动，如加以剖析，可以发现其中包含三个要素：一，情感状态：这是实践主体的存在状态，它支配着、制约着主体对客体的作用和感受；二，具有一定体力和技能的肢体动作：这是主体对外的物质性的活动；三，知觉：这是主体对于实践的环境、对象、手段、状况、成果的感知，借以调节对外活动。这三个要素中，使感性活动最终成为真正“客观性”的、“现实性”的、“作用着”的实践活动的，是第二个要素；另外两个要素，如离开了它，就不具有直接的现实性，然而它们也都是实践领域中不可或缺的因素，缺少了相应的情感或知觉，任何合目的的肢体动作都是不可能的。这样，在实践的领域中，主体的感性活动其实又有两方面，一方面是真正的实际行动，另一方面是实践中的认识活动。肢体动作完全属于前一方面，知觉完全属于后一方面；情感则沟通双方，兼有两重意义：在与肢体动作的相互作用上，情感有行动的意义，在与知觉的相互作用上，情感又有认识的意义。艺术之帮助社会意识完成从理论领域到实践领域的过渡，多半是作用于实践中的认识活动；如果说它也作用于实际行动的话，主要还是通过情感的环节，而不是直接的④。艺术之

作用于情感、通过情感对实际行动的制约而间接作用于行动，这是艺术的伦理教育作用。而艺术之在情感与知觉的相互联系上来发展知觉与情感，则正是我们所要在此讨论的艺术的认识作用，这不同于科学的认识作用，它同时兼有审美的意义。

为了全面地考察艺术的认识作用，必须较仔细地研究知觉与情感的相互联系；要看清楚这个关系，还必须注意到两者同理性知识的联系。知觉与情感都包含有理性认识的成果，虽然包含的方式和程度各不相同。知觉不同于简单的感觉，它基于人对客观对象的完整认识，基于人对事物的理解。"我们的实践证明：感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。"⑤知觉就是这种在理性认识指导下(为概念的系统所网罗)与充实下(为有系统的表象所补充)的感觉。情感不同于生物性的情绪，它基于人对社会需要的认识，对事物之是否适合社会需要、之如何利于或碍于社会需要的认识，对事物的内在属性和社会功利价值的认识。情感是在理性认识支配下的、作为对事物社会价值的应答的心理、生理活动。实践领域中的认识，即审美的认识，必须兼备知觉与情感，两者也不能彼此分离。单有对个别对象的知觉而不伴有相应情感情绪态度的情况，在生活中固然是有的，但这只是意味着认识还处在较浅较低的阶段，这种对世界的把握是零星而表面的，没有深入事物的社会本质的，这时所包含的理性认识内容也是颇为粗浅稀少的。只有当知觉唤起情感，与情感交相共鸣的时候，知觉本身才丰富饱满起来，才能达到真正审美认识的高度。反过来看，情感既是对现实生活之实践精神的把握，它总是由某些具体的客观对象所引起的；情感的复现，也必然伴随着那些对象知觉的复现⑥。情感与知觉是相互对应的。然而这种对应关系并不是简单的一对一的关系。两者的内容有深浅之分；两者的范围有广狭之别。同一个别对象，如果由

于处在不同的事物关系中而显示出对社会实践的不同意义，那末唤起的情感反应就是不同的；反之，许许多多不同的对象，如果对社会实践具有类似的意义，那末唤起的情感反应就是类似的。如果说，在知觉那边，理性内容的淀积是在于对若干限定的具体对象的认知，把它们各各归入某个用词来标明的类别中，给它们作出某些用词来表示的判断；那末，情感则是对广大对象世界的更高更深的概括，这种概括来自理性认识高级阶段的概括性思维，但它已扬弃了那抽象的、概念式的、分解对象的把握方式，而赋予理性概括以有血有肉的、实践精神的、完整具体的把握方式。因此，在情感与知觉的对应关系上：情感的客观内容相对地广阔而概括，知觉的客观内容相对地限定而个别；情感的表现形式相对地整一而确定，知觉的表现形式相对地多义而自由。

艺术的认识作用究竟何在呢？总的说来，就在于发展人们对于对象世界之实践精神的、情感态度的、审美的把握能力。提供可认知的对象而激发情感，是发展这种能力的方式之一；但这时，认识能力的中心环节并非认知而是情感，因为在缺乏情感时知觉便失去认识的深度，认知是步入情感把握这一更高认识程度的初阶，本身并无独立自足的内容。在一部分特殊的艺术样式中（例如：报告文学、长篇小说、风俗画、历史情节画），认知也导向理智的知识，在给人知识这一点上接近于科学的认识作用；但即便在这种情况下，对于对象之情感态度的、审美的把握，仍然是作品中不可缺少的基本因素。发展审美把握能力的另一方式是直接传达和诱发情感，至于这情感所指向的对象，则或者仅用标题点出，或者由欣赏者自己借联想加以想象；这时，情感的发展同样是不仅有伦理的价值，也有认识的价值，因为当这种情感指向想象中的知觉对象时，也就是达到了对这些对象的更高认识阶段的情感把握。艺术为人们积攒情感的储藏，这种心理财富在实践

中不仅支持着实际行动，而且也加深着对实践环境的认识。

因此，当我们说音乐的内容与情感紧密直接相关的时候，并不否认音乐的认识作用——如果“认识作用”专指“给人认知”，那末音乐的“认识作用”的确很小；但既然艺术普遍共有的认识作用在于发展情感态度的、审美的认识能力，那末，音乐的情感内容就丝毫不与它的认识作用相矛盾。同样，这也不是否认音乐能反映可感知的对象世界——音乐应当表达的真正的情感，并不是没有客观内容、没有相应对象的，正相反，情感有广阔的客观内容，对应于情感的是大量的对象；音乐仅仅在形式上很少直接提供对象，它的情感内容却是广大对象世界的概括。

按照我们对于情感态度与认知对象的对应关系的上述理解，当我们把音乐放在跟情感活动的紧密联系中来考察它内容的形象性时，就要牢牢地抓住主观情感与客观对象的对应关系。我们所要探究的问题正是：音乐如何直接表达了那概括广大对象世界的情感活动。音乐作品的形式，正如其它种类的艺术品一样，总是有限的感觉对象，然而现在这个形式不是要用来呈现那限定、个别的知觉对象，而要径直去表现那概括广阔对象的情感，这是如何作到的呢？这就必须求助于比拟。

“比”在艺术理论中是一个古老的概念，远在总结《诗经》的艺术技巧时就已提出。“比”对形象性地反映现实的意义在于：被“比”的是具有深刻社会意义的事物，是高度概括和抽象思维所达到的认识成果，用以“比”的却是浅显易明的自然界的现象，是生动直观的、具体感性的观照对象，将后者直接呈现于人们面前，唤起人们对它（在实践关系上和认识基础上）的情感态度和情绪体验，使之转嫁到被“比”的对象上去。“比”的认识作用，伦理和审美教育作用，即在于此。例如：用“雎鸠”来比“君子淑女”，用“硕鼠”来比贪婪可厌的寄生者；用“风暴”来比革命爆发的威力，

用"太阳出来了"来比被压迫人民得解放。

因此，"比"的手法的主要特点是：一、情感是联系的媒介。比与所比的关系，不是事物在现象上本有的联系（象"雎鸠"与"在河之洲"；"硕鼠"与"食黍食麦"的联系），而是某种本质方面的类似，它由于相类似的事物引起人们类似的情感反应而被人觉察到，也就是说，用以比拟的手段通过情感的媒介而与被比拟的对象建立联系。如果说被比拟的对象也就是被描写的对象，那末，它之被描写正是以人对它的情感体验为媒介的，它正是通过人们以比的手段来表达情感这途径而被间接地描写出来的（如：以"硕鼠"表达了对寄生者的情感态度，通过这一情感表达来描写寄生者）。二、被反映的对象与用以反映的手段已分化。如果说，在"赋"（描摹）的手法中，被反映的现实和能反映现实的事物并无明显的分界，那末，在"比"的手法中，被比的对象就决不是那用以比的手段，否则就无所谓"比"，而这种区分也就是被反映的对象和用以反映的手段之间的区分。三、用以比拟的浅显的自然界现象跟那被比拟的深刻的社会性事物之间的关系，并不是按照习惯而符号性地偶然联系起来的，而是基于某种本质方面的类似而必然地联系着的，因此，那局限、表面、浅显、感性的现象，就不是外在地标志着、代表着或象征着，而是确确实实反映着那广阔、深刻、具有概括性内容的事物。这些原理，在理解音乐反映现实的问题上十分重要。音乐对现实的比拟，所不同于文学诗歌中的比拟的，仅仅在于：它用以比拟的手段不是一些特定的概念，而是处于某种组织结构形式中的乐音，它不是以概念比概念，而是以乐音运动来比概念。其间诚有区别，但"比"的原理，在此并不失效。有关乐音手段特殊性能的问题，且留待另文专事分析，现在先就上述比拟原理，来探讨音乐反映现实的若干问题。

第一，通过表达情感而描写对象的问题。

按照“比”的原理，乐音运动这一比拟手段，与被比拟、被反映、被描写的现实对象的联系，是通过情感的媒介。所以说，乐音运动是直接表达了作者对于现实对象的情感态度，通过这一表达而描写了引起这种情感反应的现实对象。这就是通过表情而描写的原则，这也是音乐反映现实的主要方式。在这里我们看到了明显区分的三个环节，从创作过程的顺序来说是：客观现实——→主观情感——→物质手段，从欣赏过程的顺序来说是：物质手段——→主观情感——→客观现实。同样明显的是，这中间环节——主观情感，起着巨大的作用。若没有这一环，物质手段与客观现实便不能建立联系，生活不能反映到音乐里去，音乐不能使听众认识生活。情感的能动性的活动，无论在艺术创造（作曲、演唱、演奏、指挥）中还是在欣赏中，都是头等重要的。当然，这种重要性不在于情感本身孤立绝缘的存在，而正是体现在它与客观现实（为一方面）和物质手段（为另一方面）的丰富紧密的交互作用之中。下面就创作和欣赏两层来分别观察。

对于音乐创作（此处的“创作”是广义的，即指艺术创造，包括作曲、演唱、演奏、指挥诸方面）所必须摆在第一位来解决的认识生活的问题来说，特点何在呢？特点在于，所有的观察、体验、研究、分析，都必须高度集中地归结于情感的概括。在这里，我们一方面必须反对那种“到生活里去感染感染”的潦草态度；如果对生活只有笼统、模糊、粗浅的印象，就只能产生一般化、类型化、混沌抽象的“情感”，那样的“情感”跟生活是游离的、脱节的，以此为据就不可能创造出鲜明生动丰富深刻的音乐形象。象文学家和诗人所进行的那种形象思维，对于音乐家也是完全必要的。所不同者是，在文学家和诗人，用语言和概念所进行的形象思维，可以同时兼有打腹稿的意味，而在音乐家，这一切还必须进一步予以情感的概括，才能转入表现生活的步骤。所以另一方

面也应该强调凝集情感、捕捉情感、准确地对现实生活作情感概括的能力对于音乐创作的重要性。当然，这决不是可以容忍个人主义的自我表现的意思；真正的革命艺术家，必须是革命"阶级的感觉器官"，他的主观情感，就不应是主观主义。不应该惧怕这种情感，相反应该把它磨炼得更加锋利敏锐，培育得更加成熟雄厚。

对于音乐创作所必须解决的表现生活的问题，重要的是什么呢？重要的在于，在给情感活动寻找相应的音乐表现形式时，必须时刻保持情感活动的高度积极性、具体性、鲜明性（用戏剧术语来说就是，要拥有大量精选的"潜台词"）。问题的复杂性在于：在表现生活的步聚上，物质手段是作为自具规律的客观存在物，而情感活动则是作为主观意识的东西而对峙起来的；表现手段的客观规律，当然是必须唯物地（这是"下半身"⑦的唯物主义）研究掌握的（技术锻炼的任务在于创设这个条件），然而对于表现过程更重要的却是要把情感活动提升到第一位，由它来驾驭乐音的运动，否则，那未受支配而又实际发出的音响效果就必将把那反映生活的情感活动冲淡乃至淹没，这也就取消了对现实的反映（坚持反映现实是"上半身"⑧的唯物主义，没有辨证法就无法达到）。

在音乐欣赏中，对音乐的形象性感受也要靠情感活动的高度活跃。紧随着对音乐的听觉感受，必须升起情感的共鸣，而不是去琢磨，那是什么乐器，那是什么和弦；更不是去猜测，那曲调是什么东西的代号。只有通过那共鸣起来的情感活动，才能接触到作者用音乐所比拟的现实，才能奔腾出对生活情景的丰富联想，产生出形象的潮涌。那曾被创作者用情感活动予以集中概括而移置到作品中去的现实图景，在欣赏者听作品时便化为通过情感共鸣而引起的自由联想。所谓"音乐的耳朵"，并不在于能对音乐形式作冷静的技术解剖（资产阶级音乐行家时常把这个奉为"理智的

欣赏——最高级的欣赏”)，而在于能懂得乐音运动与现实生活的比拟性联系；而领会这种联系，则有赖于情感的积极活动。为了促进“音乐的耳朵”的发展，向听众作音乐解说是需要的，但这种解说不应该是拿限死的对象来规定听众的想象，而应该是通过生动、多方面地介绍作品所概括比拟的整批生活情景来帮助、诱发听众的情感活动，让听众在共鸣起来的情感支配下主动地自由地从音乐联想到生活。

第二，反映对象和反映手段的区分问题。

这个区分对于正确理解音乐反映现实的问题是特别重要的。音乐反映现实的手段，在任何情况下都是声音(并主要限于乐音)的各种组织结构、运动形式，而音乐所反映的现实对象，却远不局限于听觉的对象——声音的世界，而是概括地比拟着包罗各种感官对象的广大现实，不但能比拟视觉对象的活动和状态(如“日出”和“古墓”)，而且能比拟为高度概括性思维所认识到的社会生活中的某种事物本质(如“命运”)。如果把对象等同于手段，那末，既然音乐反映现实的手段总是声音，由此就必然要推论出，音乐所反映的现实也总是声音。自古以来的音乐美学理论中，往往有把音乐从现实世界所选取的手段同音乐所反映的现实对象混为一谈的。古代就有以摹仿鸟叫来解释音乐起源的说法，今天还有人把调式音阶乐制和节奏节拍体系的建立叫做“对现实音响的概括”；前者是把选取乐音手段混同于产生艺术作品，后者是把建立手段的条理混同于概括现实的事物。实际上，选取乐音和按照一定的系统来组织乐音，是为反映广大现实世界中的秩序与和谐所需要的，决不单单只是有关现实音响的事情。显然，不能区分手段与对象的结果就是把音乐反映的对象限制在现实音响的范围之内，割断了音乐跟广大非音响世界之间千丝万缕的联系。这里强调手段与对象有区别，就是反对把音乐所反映的对象囿束在现实音响的

框子里。在这前提下来研究所谓"音调的客观原型"和"现实音响音乐化"的问题，就将得到跟曾经流行的说法不同的结果。

谈论音乐与现实的关系问题时，常要提到："音调的客观原型"是什么？而"音调"一词的含义在此往往很广，不单指具有一定节奏结构的音程进行，而且泛指音区、音色、力度、速度的规定及其各种变化，甚至包括某种和声效果，实际上已经是各种各样未经曲式组织的"音乐素材"的意思。所以这问题其实也就是："音乐素材的现实源泉"是什么？按照"音乐反映现实音响"的观点，这个源泉就应在现实音响之中，那就是说，或者是非乐音的音响，或者是音乐性的音响。但这一来就陷入了进退维谷的处境。要说这源泉主要是非音乐的音响——例如大自然中的、厂矿工地劳动环境中的、街头闹市上的自然音响吧，困难的是，这些东西跟音乐的距离实在太远，自然音响绝大部分是噪声，强调这些东西是源泉究竟有什么意义呢？难道这些是"最生动、最丰富、最基本的东西"吗？从这里面能概括出什么"更高、更强烈"的"典型"来吗？问题是明显的，如果把"现实音响"从现实的总体中分割出来，孤立起来，说它是音乐的源泉，那就是歪曲了"社会生活是文艺的唯一源泉"的原理。拿这种"源泉"来代替真正的生活源泉，不能不引向自然主义。要说这源泉主要是音乐性的音响——如牧笛猎号声、民间音乐的曲调、广泛流传的群众歌曲的音调吧，困难的又是，这些东西大多数是艺术品，是根据生活的原料创造出来的东西，是流而不是源。以流为源，其错误也很明显。从根本上讲，音乐素材的源泉当然应该是非音乐的东西，而非音乐的东西则应该是整个生活，决不能限于音响；当然非音乐的音响也包括在这源泉之内，但必须认清，它们是生活中处于从属地位的一小部分，必须把它们放在跟全部生活现象的联系中来认识，才有意义。所谓"现实音响音乐化"的问题，正是在这个关系上产生的。非音

乐音响的另一个成分是人们日常说话的声音。前面已经提到，对说话的声音必须有所分析：语言音调是不丰富的、公式化的，是束缚音乐发展的，表情音调才是“音乐素材的萌芽”。然而即便是对表情音调的发挥，也必须懂得它跟广大生活的比拟性联系，因为表情音调是主观情感的表达，只是由于人们拿它来比拟那概括于情感下的客观事物，它才有了客观的内容，如果要把这样的东西当作独立的“客观原型”来反映，那是讲不通也行不通的。所以说，即便是说话中的表情音调这种堪称为“音乐素材的萌芽”的现实音响，也必须放在跟广大的非音响世界的密切联系中来把握，才具有源泉的意义。

到此，关于音乐性的现实音响对于发展音乐创作的意义，还应该作进一步的说明。在美学理论上反对把音乐性的音响看作音乐的源泉，并不等于反对在创作中采用民间音乐或群众歌曲为素材，但却同时指出了一个问题：如果不能懂得这些素材究竟如何反映着生活，其中哪些因素是如何地反映了生活的哪些方面，特别是，如果抱着那样一些观念：这些“现实音响”就是我今天创作的源泉，而不再去探索这些音响跟生活源泉的内在本质联系，那末，这种做法确然会产生有害的结果。把既有的音乐当作源泉，当“客观原型”，那就会满足于学象某地民间音乐的“味道”，满足于把群众歌曲的曲调因素很有技巧地（例如复调化地）组织到大型作品中来，以为这就是反映了现实，那就会把创作引向摹仿性、公式化、苍白干瘪。根本的问题在于要探寻音乐素材跟生活源泉的比拟性联系；现成的民间音调和歌曲音调，则是在探寻这个联系的道路上的可靠的向导。正是在这个意义上，大量地深入地学习民间的、群众生活中的音乐，对创作者是不可缺少的基本功夫。正要以这种态度来采用民间音乐和群众歌曲的素材，才能是创造性而不是摹仿性的，是丰富生动而不是公式化的，是有生活

气息而不是苍白干瘪的。总之，必须抛弃“音乐反映现实音响”的狭隘观点，而来探讨音乐素材与广大现实的比拟性联系。非音响世界里的许许多多事物的动态状貌，乃至具有哲理深度的高度概括的思想所反映的现实本质，都可以通过情感概括而比拟性地“移置”于乐音的运动形式。这种从非音响世界到音响世界的移置，应该允许而且必然要求创作想象的独创性，而且是高度的独创性。要是谁想拿“与现实音响相仿”做衡量作品“客观真实性”的尺度，做音乐批评的“客观标准”，那就要妨碍音乐的发展。

在音乐作品中出现摹拟自然音响的因素时，有所谓“现实音响音乐化”的问题。用什么原理来解释这种现象并指导这种做法呢？有人提出了“音响原型＋人化”的公式，并认为这是马克思主义的“人化自然”辩证原理的具体运用。其实这是对这一马克思主义原理的曲解。因为，马克思所说的“自然的人化”，是指人类通过客观性的实践活动改造了自然，赋予自然以社会的、人的性质和意义，而并非指意识反映存在时作用于某种对象的结果。“音响原型＋人化”的公式，既把“音响原型”当作反映的对象，可是这“反映”却明明不按原样，于是只好又拉“人化”来圆场，来顶替“不按原样的反映”。这实际上是给“人化”安上了唯心主义、主观主义的解释。事实上，在解决“现实音响音乐化”的理论问题和创作问题时，我们所需要弄清楚的是“音乐化”的客观准则。“音响原型＋人化”的公式却恰恰不告诉我们这准则在哪里，我们不知道该到“人化”里还是到“音响原型”里去寻找“音乐化”的准则。到“人化”这边去找吧，不知道什么时候会落入主观主义的泥沼，到“音响原型”那边去找吧，又不知道什么时候会走入自然主义的歧途。也许按照这公式的指示，我们应该在主观主义和自然主义之间谋求折衷吧？这里已经既无唯物论又无辩证法，代替它们的是二元论和折衷主义。形成这错误公式的根本原因在哪里？就在不

能区分反映对象和反映手段，就在把音乐反映的对象限制在音响的领域。如果弄清楚，音乐所反映的对象不只是音响，而是整个社会生活，那末，自然音响音乐化的客观准则就不难找到了。那就是，这种音乐化应该与音乐对广大生活的比拟相融洽，应该与这音响在社会生活中的意义相吻合。例如：杜鹃的“咕咕”声的音乐化，应该融合于作品对整个田园生活的审美表现(在不同的社会生活条件下，田园的美学意义是不同的)；机器的“轰轰”声的音乐化，应该比拟性地反映出机械化的劳动在特定社会中对于人民生活的本质意义(在相反的社会制度下，这意义是相反的)。总之，自然音响本来就是从属于整个社会生活的自然现象的局部细节。自然现象有其社会意义，这意义取决于社会存在，因而也是客观的。音乐反映自然音响，应该揭示它的社会意义，所以，对音响原型的摹拟应该从属于或让位于对它的社会意义的比拟，这就是自然音响音乐化的客观准则。

第三，自然性的乐音运动的形式反映着社会性的现实生活的内容，其间的类似和必然联系的问题。

对音乐形式和生活内容的联系，有两种理解。一种是根据语义性即符号性的原理来理解，那就是说，它们的联系是基于社会习惯，如此这般的音调音响就跟如此这般的生活情景建立了“条件反射”，听到前者便因此联想起后者。这种联系，就仿佛语音跟语义的联系，出于偶然的原因。另一种是根据比拟性的原理来理解，那就是说，它们的联系是基于本身类似，某个作品的乐音运动形式诉诸听觉所引起的情感反应类乎生活经历中某些事物所引起的情感体验，从前者想起后者是“类似联想”。这种联系，正好象寓言跟寓意的联系，带有必然的趋势。声音与生活的语义性联系，是语言的特点，而不是音乐的特点，把语义性原理搬到音乐美学里来，是对音乐本质的曲解。音乐所具有的形象性，正在于

乐音运动形式跟现实生活内容的比拟性、类似性、必然性的联系；音乐的艺术性，其艺术的具体性、生动性、鲜明性、丰富性、感人性，正体现于音响形式之中。可以说，**音乐形象就是乐音的组织结构对现实生活的生动比拟**。

人们往往把诗歌韵文中的“声律音韵”跟音乐中的音与律相提并论；有些人就因而把乐音的各种自然特性对音乐艺术的意义同声律音韵对语言艺术的价值等量齐观。这就没有看清，声韵对语言艺术是外在的形式，声韵的毛病不会损害诗歌的形象内容，声韵的讲究也不能加深内容，然而乐音的各种自然特性对音乐艺术则是**形象内容攸关的形式**。一个曲调并不是用任何音色、任何速度、任何力度、配上任何和声、复调、织体来演奏，都有同样形象内容的，一个曲调的创作，也不是随便用什么调式、随便用什么节奏、随便用什么曲式都无所谓的。每一种音乐要素的每一种用法，都影响到音乐作品的艺术形象。要创造准确而深刻的音乐形象，必须认真对待每一种音乐要素，必须仔细斟酌，借重哪一种要素并予以怎样的处理，才能恰如其分地比拟所要反映的生活。即便是纯粹的声乐，尽管由于要跟歌词结合并且限于人声，音乐手段的选择和处理的范围受到很大限制，但人声的音色、力度、节奏、音律等各种要素的变化所可能达到的丰富和灵活、细腻和感人，却是任何乐器所无法与之相比的。至于器乐，包括声乐的伴奏在内，就更应该尽乐器性能所提供的条件，充分发挥一切可能的音乐手段，来充实和加深对现实生活的比拟，使之更加鲜明生动，更加丰富具体。

因此，作曲技术理论和表演技术理论对音乐艺术，并不象语音学、声韵学对于诗歌艺术那样，仅有修饰外貌的作用，它倒是更象语义学和语法修辞学对全部语言艺术那样，关系到能否准确而完美地反映现实生活的问题。音乐技术理论目前的状况，还远远不

能同它所应起的作用相称。按照资产阶级的学院传统，技术理论往往只管形式因素的技术分析，丢开它们对表达情感和表现生活的意义。而某些资产阶级的社会学家和美学家，则又喜欢把孤立抽象的某个形式因素（例如调性）简单生硬地跟某种表情内容附会在一起，造成神秘主义。我们有些同志在反对这两种错误的时候，却以为犯神秘主义是由于想从形式讲出内容来，而犯纯技术分析是由于对形式作技术分析，以为要避免错误就该躲开这样的想法和做法，于是就常常离开对音乐形式的分析来谈论音乐的内容，离开对音乐手段自然特性的研究来谈论音乐形象的社会意义。这样就无法克服音乐技术理论和音乐表达情感表现生活的艺术经验之间脱节的状况。这种状况，必须改变。既然音乐的音响形式并不是内容的外在标志、符号或象征，既然音乐形象内容的具体性、生动性、鲜明性、丰富性都体现于它的音响形式之中，那末，对形式作技术分析，对于理解它何以具有某种内容，就是必要的步骤，同样，想从形式中了解到它如何具有某种内容，对于驾驭这些形式因素以求艺术实践之成功，也是应有的要求。错误不在于作技术分析，而在于片面地作，不在于讲形式因素的表情意义，而在于孤立地讲。那末，究竟是什么原因使他们在这里如此严重地陷入了片面性和孤立性的呢？这里面确有一种为资产阶级学者所无法统一的矛盾。我们要避免错误，必须知道困难之所在。

困难在于必须解决两套概念的矛盾统一问题。形式的分析必须用一套术语，这套术语所概括的，是表现手段的种种要素（如节奏、音程、力度、速度、调式、曲式等等）的种种属性（如强或弱、快或慢、怎样的节奏型、几度音程等等），这种种属性，归根结蒂是指作品所运用的音响运动的自然特性。内容的分析则必须用一套文学语汇，这套语汇所描述的，或者是作品所比拟的现实对象，生活环境中的具体事物，或者是这些对象所引起的情感反

应，概括了丰富生活内容的内心体验，这种种对象和情感，本质上都是社会性的，因为即使是自然界的对象，作品所比拟的也是它的社会意义。这两套语词概念，谁也取代不了谁：取消术语就无法纯熟地驾驭形式，掌握技巧；取消文学语汇就将使形式的运用脱离内容，促成形式主义。概念分化为两套之所以必要，根源于比拟这一反映方式，因为要建立比拟，必须使反映手段与反映对象彼此分化；然而，比拟一事又同时使两套概念的互相沟通成成为必要，因为在比拟中，手段与对象决不是互不相干的，对象所包含的内容，正体现于手段所具有的形式之中，否则就不成其为比拟。如果两套概念互相隔绝：讲一通术语，又讲一通文学语汇，却说不出彼此的联系，这仍然不是总结艺术经验，仍然无助于掌握技巧。那末怎样沟通呢？简单化的办法是来一个"一一对等"，例如"C 调：庄严平和"、"羽调式：矫健骠悍"之类，然而这种江湖郎中"万灵处方"式的"联系"，是不可能对头的；两套概念若是果真可以一一对等，那就早该合而为一了，又何必还要两套呢？如果说，脱离内容的技术分析的错误，在于错误地对待了两套概念的矛盾，把矛盾变为隔绝，那末，简单化的牵强附会的错误，就在于错误地对待了两者的统一，把统一变为等同。

矛盾而统一的这两套概念，彼此究竟存在什么样的关系呢？

要比拟无论哪一情感所概括的生活内容，都必须有多种形式要素的一定属性参与构成形式，反过来，任何形式要素的每一属性，又都可以与其它各要素的不同属性相结合，而用来比拟多种不同情感的内容。在前一场合，即一组文学语汇所描述的内容与许多个音乐术语所指出的各形式要素属性相关联的场合，是"实情"与"条件"的关系：为表现某一（由文学语汇所描述的）内容所必须具备的许多条件，是要由一个个术语概念来指明的，当条件充分具备时事实上所表现的内容（实情），就可以由这一组文学语

汇来描述。在后一场合，即一个术语所指出的某形式要素属性与许多组文学语汇所描述的多种内容相关联的场合，是“可能性”与“实在性”的关系：某一（由音乐术语所概括的）形式要素属性参与下实现的多种表情（表情的实在性）是要由一组组文学语汇来指明的，而潜藏这许多可能的表情作用（表情的可能性）的形式要素属性，就可以用这个术语概念来概括。声音手段的各种属性本无内容，只是“条件”，然而在这些条件里潜藏着表情的“可能性”；以它们为物质材料，来建立那比拟着社会生活现实事物的运动形式，当一切必要条件齐备时，这音响形式便在事实（“实情”）上具有情感的内容，而参加这一形式的各个要素属性便实现了它所可能有的表情作用（“可能性”转化为“实在性”），使情感内容得以表现。

具体地阐明这两套概念之间的这种关系，乃是一系列作曲技术理论和表演技术理论的任务。这是一项规模庞大、复杂细致的工作，有待于对音乐艺术经验的多方面、长时期的理论研究。在这里只能够概括地指出：这种关系，是辩证的，用形式逻辑的方法是不可能阐明它的，必须运用辩证逻辑⑨。

用文学语汇来描述音乐的内容，若要避免主观臆测，须对作品进行社会学的研究。用术语概念来解剖音乐的形式，若要作到确切明了，须对作品进行工艺学的分析。一般地讲，艺术理论若要成为科学，就必须是艺术社会学与艺术工艺学的统一。特殊地讲，科学的音乐学就应该是音乐社会学与音乐工艺学的统一。只有建立这样的音乐艺术科学，才有可能对音乐艺术的形象性作出系统的阐明，并进而对塑造音乐形象的创造性活动有所指导。

① 毛泽东：《实践论》。

② 马克思把实践称为"人的感性活动"。在《关于费尔巴哈的提纲》中，我们读到："从前的一切唯物主义……对事物、现实、感性，……不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解"。费尔巴哈"把感性不是看作实践的、人类感性的活动"。"直观的唯物主义，即不是把感性理解为实践活动的唯物主义……。"见《马克思恩格斯选集》，第1卷第16—18页。

③ "在理论的观念中（在理论的领域中），主观的概念（认识？）是作为普遍的和自身没有规定性的东西来和客观世界相对立的，它从客观世界中汲取一定的内容并得到充实。在实践的观念中（在实践的领域中），这个概念是作为现实的东西（作用着的东西？）来和现实的东西相对立的。""实践高于（理论的）认识，因为实践不仅有普遍性的优点，并且有直接的现实性的优点。"见列宁：《哲学笔记》，第228—229、230页。"费尔巴哈想要研究跟思想客体确实不同的感性客体，但是他没有把人的活动本身理解为客观的活动。"同注②，第16页。

④ 原始的舞蹈，对锻炼人们的体力和技能以为劳动作准备，起极大的作用。现代专供观赏的舞蹈艺术，对欣赏者已无此种作用。舞蹈的这种作用，今天只在民间舞蹈中保留一小部分，大部分则已由体育、实习、游戏等代之担任。这也就是说，为实践准备体力和技能的那种活动，在很大程度上已退出了艺术的领域。

⑤ 毛泽东：《实践论》。

⑥ 这里的"知觉"一词，含义略有扩大，不仅指为有系统的表象所补充的感觉，而且也指无直接感觉的表象系统；这种表象系统也是受理性认识规范的感性认识活动，在这一点上它跟通常所说的（包含有直接感觉的）知觉并无差异，因此我把它归属广义的"知觉"之下。这样，语言艺术用词所唤起的表象，也属于此处所说的"知觉"的范围。按同样道理，在艺术欣赏时浮现于脑际的生活情景的自由联想，也都属于这个范围。

⑦⑧ 参阅列宁：《唯物主义与经验批判主义》，人民出版社1957年版第243—246，339—340页。

⑨ 要深入研究这两对范畴的辩证关系，可参看黑格尔：《哲学全书：第一部，逻辑学》（《小逻辑》，贺麟译，三联书店1954年版）第306、311、312、317、318页。文中"实质"一词应译作"实情"。

（原载上海文艺出版社1979年版《美学》第一期）

乐音——它表现的世界

叶 传 汗

一

音乐究竟通过怎样的途径反映现实，这在理论上是一个困难而又无法避免的问题。在这个问题上不作出科学的回答，音乐是现实生活的反映这个命题，就不能说理论上得到了充分的肯定。

问题的症结在于音乐中究竟包含不包含一定的客观性内容，抑或只是作曲家主观某方面的直接表现。本文试就此提出一点粗浅的看法，向同志们请教。

我们说艺术(包括音乐在内)是社会生活的一种反映形式，是就艺术作品是艺术家的主观和客观的统一来讲的。

反映，就其一般性质而言，是一事物某些方面的特征在另一事物中的复制或再现。由于反映者和被反映并不是同一事物，所以反映的形态与被反映的形态不是完全的同一，而是根据反映者自身的性质、特点再现被反映的事物。艺术是一种创造性的反映形式，不同于一般的反映，所以尤其是这样。人们根据一定的社会需要，有意识、有目的地进行的艺术创造，必然要表现出作者主观方面的许多因素——他的世界观、政治倾向，他对于一定社会生活的感情态度、审美理想，以至于艺术方法、艺术技巧方面的个人特点，因而表现为艺术家对一定社会生活的特殊的解释和评价，是艺术家观念中对于现实生活的再创造。尽管这些主观因素

归根到底都是一定社会、历史的产物，不过，就具体艺术家来说，是作为他个人的主观素质而进入创作过程的。

但是，艺术创作终归要从实际生活中取得进行艺术加工的原材料。不同种类的艺术作品，总要以不同方式，在不同的范围和程度上再现现实中的某些实在，并借助于典型化，使作品中的有限材料在广阔的画面上反映整体的社会生活。尽管现实在艺术作品中有所再现不等于作品真实反映了生活，但却是艺术创作的一个基本前提或必要条件，也是对于作者的主观方面进行谈判的重要依据。艺术家主观方面的东西，也只能于对象世界的反映之中体现出来。

现实在艺术作品中有所再现。这甚至是不以艺术家个人愿望为转移的。某些主张抽象派表现主义的艺术家，主观上力求远离现实来构思他的作品，可是终于无法摆脱现实世界对他的纠缠，只不过他的作品在整体上很可能是现实生活的歪曲的、支离破碎的反映而已。完全离开现实只相信主观“真诚”的作品（尽管也要受到一定社会生活的制约），是人们无法理解的。所以说，艺术作品是艺术家的主观和客观的统一，是现实生活经过了艺术家主观的“折光”的再现。

在艺术现象中，这种主客观的统一实现为包括艺术家对实际生活的某种形式的感知和理解，想象和幻想，感情体验……以至于关于艺术形式的种种思考在内的一个复杂的、综合的审美意识、心理结构整体。这就是艺术家对于现实生活的主观映象。这个综合的意识结构既实现于创作过程中，也实现于艺术作品之中，艺术作品就是它的物化形式。对于这个意识结构中的每一意识、心理因素，在与其他因素的相互作用下，在结构整体的综合效应下，都可以从作者的主观方面和客观方面来考察。两个方面不可以绝然分割，却有区别，有不同的意义。客观方面指的是这个主

观映象中不依赖于作者主观的客观性内容，说明的是反映什么的问题。主观方面指的是这些客观性材料被打上的主观印记，说明的是如何反映的问题。

以上是就艺术一般的情况而言。音乐艺术是否也可以这样来分析呢？困难在于乐音形式明显具有某种抽象的特点，不象其他艺术中的人物、情节、环境……，一般都可以从现实中找到它的客观依据，作者的主观方面、思想、感情等，也都可以通过人物的行动、情节的安排、环境的描写等来进行分析。在音乐方面除了少数作品有时可以听出某些模拟现实中音响的因素（这在音乐中起作用的范围也极其有限，音乐艺术显然不是在这个轨道上前进的）之外，很难看出它在客观世界中的依据，客观性的东西在音乐中的表现极不明显，或如有的同志所说，现实中找不到与之对应的“相似之物”。通常我们把关于这种情况而引起的一系列问题用音乐的特殊性来概括。

乐音形式确有某种抽象的特点，但我认为不能由此得出音乐艺术本质上不依赖于再现现实中任何实在的结论。艺术的再现，这个概念的外延是比较宽的，在音乐问题上不能囿于其他艺术那种形态的“相似”概念。现实在观念中的再现有多种多样的方式。例如科学特别是自然科学中的许多门类，是将各自的对象从现实整体中切割出来进行理论的研究，科学观念通常表现为对现实进行抽象；艺术中的许多种类则是从整体上以生动的、具体的形象来反映现实。但是无论在科学现象中或在艺术现象中，这两种方式都不是绝对不能相容的。科学作为知识体系与艺术是根本性质上不相同的两种反映形式。把我们一般关于科学现象的概念用于解释艺术现象，显然是行不通的，但作为现实于观念中的再现，科学现象和艺术现象二者之间却绝不是没有任何相通之处。恩格斯在批判数学问题上的唯心观点时曾经谈到数学在自然界中的“类

似物”、“原型”，“是非常现实的材料”。如果象数学这样的高度抽象的科学观念，现实中尚且有它的“原型”或“类似物”，音乐为什么不可以谈到它在现实世界中的依据或所谓“相似之物”呢！从恩格斯的这些话中我们可以得到某些启发。这里提出来的是这样一个问题，音乐的特殊性是艺术一般之具有规律性的东西在音乐中的特殊表现，还是说音乐艺术另有根本不同的某种特性？在我看来，对于象音乐这样的艺术①，应该选择前面的回答。

二

那末，我们怎样从主客观统一特别是它的客观方面理解音乐的内容呢？

听赏音乐当然不可能寻求象其他艺术那样具体的人物、情节、情景。但是从音乐中我们却可以觉察到一种境界，一种氛围，一种态势、动象，一种在时间上展开的格局、因缘、契机，一种变化发展的趋势、倾向，一种似从人物身上飞逸出来的风貌、特征、个性、品格……。这些都是从乐音的流动、组合、结构、关系中感觉到的。人物并没有出场，我们和人物之间似已有了某种神交；环境、情景并没有在眼前展现，但是它的存在却使我们并不感到陌生；没有故事情节的叙述，但某些事件却并非意料之外。

以大家熟悉的几段音乐为例：贝多芬的《第五》，特别是其中第一乐章包含那个著名动机的主题，音乐并没有向我们显现那个历史时期的任何一个人物或事件，也不曾给我们提示贝多芬个人生活中任何一件不幸遭遇。但是听这段音乐时，我们好象面对着一种严峻的情势，乐曲开始时在宽广音区上出现的四个强音，以进迫性的力度，使我们感觉到一股强大的、然而又是僵硬的力量。这是一个既成的事实。某种不测的因素正在包围着，步步紧逼，各种征兆已经多方面显现。这种情势一旦觉察，对于主人公就已

经是沉重的压力。稍后，音乐的进一步陈述中又出现新的因素，预示着下一步必将展开的冲突。在这同时我们已经体会到乐曲的基本情感和思想倾向，并得到音乐美的享受。自然，这都是一些初步的感受。接着，我们结合有关历史知识和对贝多芬生平、思想的了解，甚至作一点分析研究，对音乐进行反复的听赏品味。这时我们就能进一步了解乐曲的深刻的社会性涵义，对于作品表达的情感是一个将自己的命运同时代的命运，同资产阶级革命的命运紧紧扣连在一起的艺术家的崇高情感，也就有了更深一步的体会，美的感受也进入一个更高的境地。

再如二胡曲《二泉映月》，它向我们诉说的，好象是蓦然间勾起的，关于一些已经一去不返的美好印象的回忆。而这些久已淡忘了的印象一旦泛上心头，一再要着力去捕捉住它的时候，却又经常被艰难、踟蹰的步履所打断，似已不可企及。这中间寄寓着由于人生不幸和社会不平而引起的疾愤和辛酸。

柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲，一般认为是重于心理刻画而不重于情节描绘的作品，也使人感受到标题情节发展的几个特征性的过程中环境的气氛和事件的格局，音乐的个性与主人公的风貌也似相吻合。听了门德尔松的《春之歌》，可以认为作者对于那股涌流不竭、喷吐欲出、无可压抑的大自然生机定有真切的体察。德彪西的《牧神午后》则向我们传述了他想象中的飘渺虚幻、漫散恍惚、游移不定有如梦影……。

音乐给我们的这种感受，并不必定在心中凝聚为特定鲜明的意象，但是一经标题简单地点明之后，或者分析理解之后，我们会觉得这些感受同作品的标题性含义如此贴切合拍，好象“事情本来就是这样”。尽管把握音乐作品的内容往往需要一个反复品味、思考的过程，欣赏中的个人差异也比其他艺术更突出一些，但一经理解，我们便会确信不移。在欣赏音乐的过程中，感情的体验

始终是一个十分活跃的积极因素，但是，感情的体验也总是与理解水平相适应。对作品的思想内容缺乏更充分的了解时，感情体验也停留在肤浅、泛泛一般的状态。(有一些时代距离更远的作品，听了之后往往不容易领会，感情的把握也不十分实在。这与其说那个时代感情体验形式不同，还不如说当时的社会生活与我们已有较大距离。)音乐给我们的这种感受，显然不是感情体验所能完全概括的。用一个不甚恰当的比喻，这有点象中医所说的脉象，在寸关尺三处指压下的精微搏动，给有经验的医生带来了病人周身上下，精神和肌体的多方面的信息。

各种艺术中，绘画可以说是与音乐差别最明显的一种艺术，但是拿绘画艺术来和音乐比较，对我们探讨的问题可能是有意义的。绘画艺术常常讲到的一个概念叫做"神"。"神"是传统画论中提出来与"形"相对的一个审美概念，最早见于顾恺之所说"以形写神"。"神"与"形"的关系如何，从"以形写神"到"但求神似"而"不该备于形似"到"忘形得意"、"以形似之外求其画"，其说不一。绘画当然是重"形"的，但从不少画家的言论看来，"神"甚至是比"形"更本质的一种东西。对于绘画中所谓的"神"历来有不同的解释。有些说法可以意会，如唐李嗣真所谓"欣戚笑言皆穷生动之意，驰骋戈猎各有飞奔之状"；宋赵希鹄所谓"人物顾盼语言、花果迎风带露、飞禽走兽、精神逼真"等。有些说法则较费解，如沈括的"造理入神"；苏轼的"适吾意"等。有的说法，如"聊以写胸中逸气"(元倪赞)则不免使人觉得有点玄。至于这"神"的依据由来，则有"外师造化""本自心源"各说。各家说法的实质性差异颇大。总的看来，所指无非绘画对象的，或画家本人的，或二者兼而有之的一种精神意趣。绘画中所追求的"神"究竟是一种什么性质的东西呢？各家说法的实质差异且置不论，我们用一句浅显通俗的话来讲，就是要把人物画得活起来，跃然于纸上。关于这点，罗丹

《艺术论》中的一段话我以为说得最清楚不过了："即使我的某些作品并不是显著地表达动作，但我总是找出一种姿态来说明：我很少表现完全静止……在我们的艺术中，生命的幻象是由于好的塑造和运动得到。这两种特点，就象一切好作品的血液和呼吸……他表达出某一种姿态怎样不知不觉地转入第二种姿态，在他的作品中，还可以识辨已成过去的部分，也可以看到将要发生的部分"。（着重号系引者所加）《易·系辞》有一句话："知几其神乎"，本是用于认识主体，说明对于事物之细微精妙、难以测度的动向之观察能力的。现在把它引申用于绘画表现，画家于观察现实当中把握住了典型情境下事物具有特征性的精微动象，把握住它的生态动意，经过主观的提炼、熔铸，将它凝聚于画中人物身上表现出来，也就是说把"好的塑造和运动"这个矛盾统一起来，于是就达到了"生命的幻象"，这也就是我国传统画论所称的"神"。莱辛在《拉奥孔》里讲的：选择发展顶点前"最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解"，也是这个意思，因为"到了顶点就到了止境"。

总的看来，绘画艺术追求的"神"，是一种与"形"相区别、相区分，既依附于一定的"形"，而又非"形"本身所能包容，比"形"更本质的一种东西。前述从音乐中可以觉察到的那些，看来就近乎绘画艺术所追求的这个"神"。不过，在音乐中它不止是与"形"相区别，而且与"形"完全分离，从中抽绎了出来，它所以凭借表现的不是事物原来的形态，而是与之似不相干、本身就在流动着的乐音。至于音乐中这个"神"在现实中的依据，则依然是对象世界的种种生态动意。

离开事物的形、质，又怎样去把握对象世界的生态动意呢？这里本文要引进"动力结构"这样一个概念。依我看来，音乐艺术的把握现实，是将对象世界及其中事物在总体上作为过程，通过

各种运动形式，把握蕴在其中的动力和动力倾向，抓住它在时间的展开中表现出来的个性，在这个前提下概括现实生活。以这种特殊的把握方式，音乐从对象世界中作为“原材料”摄取进来的，就是我说的“动力结构”。对此，我从以下几个方面的特点上进一步说明。

我们生存其中的这个世界并不是一些静止事物的杂乱堆砌，而是一个永远运动着、变化着、发生着、发展着、消失着、转化着的复杂过程，是各种自然的力量和社会的力量相互影响、相互作用、相互抗衡和协调、聚集和分化、消涨和平衡，在时间上展开的一个无限层次的动态结构。人，作为主体便也是以自己的实践活动来参与这个复杂动态结构中的相互影响、相互作用的。运动“就最一般意义来说，就它被理解为存在的方式，被理解为物质的固有属性来说，它包括宇宙中发生的一切变化和过程，从单纯的位置移动直到思维”②。思维的运动就是自然界和社会生活中的运动在我们意识中的反映。思维的运动，作为一种精神力量，又通过主体的实践活动而成为对象性的现实。

音乐与运动现象存在某种联系，其实并不是什么新的想法。西方从毕达哥拉斯学派的天体运行学说以来，我国从《吕氏春秋》中音“生于度量，本于太一……”以来，不少人（包括我们音乐界的许多同志）都曾有所涉及，不过过去的思想家都只是从直观的方面思考这个问题，因而都没有在这个起点上进一步探索其中可能的意义（至于我们有些同志则将这种联系限制于感情的运动）。但如果把音乐艺术归结为仅仅是把握客观世界的运动，这对于我们的问题还只能说是一个粗糙的回答。音乐把握的不止是现实世界的运动形式，而是通过运动形式把握现实过程各种矛盾和相互作用中的动力和动力作用的趋势。现实中的运动形式和动力作用作为一种“纯粹”的存在③反映到观念中，就成为一种无形的精神

力量，使得它的再表现——乐音获得了一种动力倾向的性质。我们在涉及音乐时常常用“律动”这个词，我想，“律动”这个词也许更能说明乐音运动的内在动力的充实性。

运动和动力，就其“本身”(作为纯粹的存在)来说是不能仅凭直观把握住的，平常我们面对世界看到的是运动着的事物，而离开了运动的事物也就无所谓运动。但是通过实践中的感受，在内部运动和动力感知的支持下，在理智的参与或潜在的情况下，我们却可以把运动和动力本身作为观念所把握的对象，并能借助一定的概念符号形式或者也具有某种纯粹形态的感性形式（例如运动的乐音)予以表现。于是，运动和动力本身，对于我们就好象是也获得了直观性的外貌。从这里我们看到了通过乐音形式把握对象世界的可能性。

第二，人的意识来源于社会生活实践。人意识到外界的事物，并不是这些外界事物自动投映到头脑中来，而是在改变外界事物，在主体与客体的相互作用、相互交往之中发生的。只是由于实践活动中意识的不断深化、人类社会经验的不断积累，才出现了似乎与“现存实践的意识不同的”④复杂的高级的各式各样的社会意识形态，其中包括艺术。但是作为意识的基础和起点的仍然是现实实践中的意识。不论就人类社会的或就个体意识的发生和形成来讲都是这样。

人类实践性活动中运动和动力感知对于高级意识的发生有着特别重要的意义。马克思在《资本论》(卷二)中讲：“为了在对自身生活有用的形式上占有自然物质，人就使他身上的自然力——臂和腿、头和手运动起来。当他通过这种运动作用于他身外的自然并改变自然时，也就同时改变他自身的自然。他使自身的自然中沉睡着的潜力发挥出来，并且使这种力的活动受他自己控制”。接下去马克思举了建筑师于实际建房之前“先在自己头脑中把它建成”

的例子，表明所谓“沉睡着的潜力”主要是指人之不同于动物的智慧的力量。心理学研究的现代成果充分支持了马克思的上述见解，认为人类意识结构从根本来说是实践活动中动作内化的结果。⑤有趣的是，爱因斯坦以他个人独特的体会、认为象数学这种高度抽象的思维活动，其内在语言也包括有“肌肉型”的“元素”。这些见解把人类的高级智慧活动与直接实践活动中的动作沟通起来，对于我们理解音乐审美意识的发生是有启发意义的。人们谈起音乐时通常强调它是听觉的艺术，并从现实中声音现象方面的特点来引申出音乐的特殊性问题。如果只是从形式材料来划分，这样讲不是不可以的。但如果由此而设想音乐主要通过现实中外部的声音现象来把握现实，这就恰恰忽视了基本的东西。在我看来，音乐审美意识所以发生和形成，与实践活动中运动和动力的感受和体验有直接的联系。人在其改变世界的实践活动中必然要同自然和社会中的各种现实的力量发生各式各样的抗衡或协调的关系，处在这种关系中的对象活动以及其中的感受和体验也就是客观世界动力结构在人的机体和意识中的反映。从这里我们看到了音乐艺术通过现实中运动和动力形式把握对象世界的必然性。

第三，音乐所把握的是客观世界中相对于主体状态的运动和动力形式。自然科学中谈到运动时总要涉及一个参照系，只有从一个特定的参照系中才可以描述运动。所谓参照系，并不否定运动的客观性，而是说明运动的相对性、相互关联性。音乐不是物理学，但在作曲家与对象世界的关系上也可以说有一个“参照系”的问题。这里所谓“参照系”指的就是社会实践的对象性活动。人们从直观上把握对象时，不少事物是以静止的面貌呈现在面前，或者只看到一些表面的事物运动现象。但是如果一个作曲家把自己摆放在变革自然、变革社会的斗争中，摆放在与各种自然的和社会的力量的抗衡或协调之中，摆放在面对各种障碍需要克服或

者对于某种结局的预期之中，一句话摆在直接的或间接的社会生活实践关系之中，在理智的潜在和参与之下，客观世界及其中事物作为过程，作为动力形式便充分展开在他的面前。我说相对于主体状态，指的就是对于主体实践和对象性活动的关联和依赖性。如前所述，主体实践中对象性活动的体验和感受是客观世界动力结构在自身机体和意识中的反映，其本身就有着对象的客观性。因此，在音乐方面这就不是仅仅对于对象的主观感情态度的反应，当然更不是黑格尔所说的那种无对象的“单纯的抽象的主体性”。

文艺创作普遍不能忽视社会生活实践对于作者的意义，但是作品的表现方式上象其他文艺那样的客观描述，在音乐中却极少碰到。音乐作品中属于外部直观性的因素，可说是下降到极其次要的地位。即使是一些客观标题性很明显的或者被认为属于“印象”性质的作品，也总是渗透了作曲家的自身经历和体验，好象是以第一人称在说话。听赏音乐时也总象是直接把我们带进了作曲家体验的情境之中。基本原因就在于，相比之下音乐艺术对于主体的对象性活动的体验和感受有更大的关联和依赖性。

第四，以上所说，决不意味可以将复杂的、高级层次的意识形态——音乐艺术还原为物理的或生理的抽象、简单动作的累加。相反，音乐之成为音乐，这是外部实践活动在内化当中由意识的低级层次向高级层次的多次转换的过程，因而这是一个经过系统效应由简单到复杂、由抽象到具体的过程。音乐并不是从一般物理学意义上去把握对象世界的动力结构的。作为一个作曲家、艺术家所关心的主要是社会生活中种种矛盾的现实，从他的切身感受出发，捕捉那些最具有现实意义的运动和动力形式，尽可能抓住其最深刻的、最具有特征个性的因素来进行艺术构思。即使对于自然现象，也是从与社会生活的相关上把握它的特征。

现实世界作为从低级到高级的多层次的结构，其运动形式也是无穷尽地展开着、交织着，对于作曲家就有一个如何根据对生活的理解进行选取的问题。这当中就表现了作曲家的主观因素以及作品思想性和艺术性的高下。贝多芬的《第五》之所以具有高度思想性，就在于它是从广阔的社会冲突中把握现实。就象《春之歌》这类题材的作品也不是仅仅着眼于外部现象的运动形式。

第五，音乐艺术对于对象世界中的各种力量，不是将它们作为一个一个互相关联而又各自存在的实体，而是从它们的组合矛盾关系上，从它们相互间的变化格局上，从总体上作为一种动态的结构来把握的。这好象是把镜头推移到焦距之外，在精神空间上拉开一段距离(并非作曲家脱离生活)，细部的清晰性已在最大程度上忽略，几乎到了无足轻重的地步。总的轮廓，总的态势和动向上表现出来的特征、个性反而更突显出来。前面谈到的《罗密欧朱丽叶》序曲、《牧神午后》等作品都使我们得到这样的印象。不需要去追究谁是罗密欧，谁是朱丽叶，什么地方是敌对的两个家族，或者马雅梅的原诗怎样“翻译”成为音乐。人们习惯地把它称为“爱情的主题”、“械斗的主题”，如此等等。与其他文艺作品比较时，这个特点可以看得很清楚(例如柴科夫斯基的《1812年序曲》和托尔斯泰的四卷巨著《战争与和平》)。这里显然不是指的篇幅长短。如论篇幅长短，“红杏枝头春意闹”一句诗比门德尔松的《春之歌》更为简短，王国维甚至认为“著一‘闹’字而境界全出”。在诗词中单单一个“闹”字如果没有前面的“红杏”“枝头”还是出不了境界的，但是门德尔松的音乐如果拿来类比的话，可说是单在这个“闹”字上作文章。

第六，运动既有其普遍性的形式，也有其个别性的形式，多层次的复杂的动态结构更是这样。客观世界及其中事物作为过程，其不同的性质便从动力和动力倾向在时间上的分布状态中表

现出来，这就是不同事物作为过程的不同的个性、特征。音乐把握的就是这种具有个性的运动形式和动力形式。乐音的运动不是客观世界表面运动形式的抄写，而是抓住现实中具有特征性、富于个性的运动形式和动力形式，予以集中，典型化地再现出来，这就反映出现实过程的不同的个性形态。可以拿贝多芬的《第五》和柴科夫斯基的《第四》为例。这是两部思想内容、艺术风格均有很多不同的作品。两部作品中都有一个据作者说与“命运”有关的核心动机。把这两个核心动机从节奏上、旋律特点上、力度变化上作一番对比，确实可以找到某些相似的因素，但是更突出的还是个性的差异。在贝多芬，这是突如其来呈现在面前的革命形势的急遽转折，是个人生活中的意外打击，其严重的意义，是事到临头才容人去思考的。在柴科夫斯基，则是一个落后的社会制度长期停滞对于自由和幸福的窒息。虽然也是一种威胁性的存在，就象达摩克利斯剑那样悬挂在头顶上，却不是那样不堪忍受，不能顺从。在贝多芬的音乐中，“命运”的力量是那样沉重具有进迫的性质。在柴科夫斯基的作品中，则不过是经久的缠绕、折磨着主人公的心灵。可以说这就是两位作曲家从不同时代、不同的社会现实中把握其动力结构，从中概括的不同个性。

以上谈了现实的乐音再现的几个主要方面的特点。一个作曲家如果在对生活的深刻体验、理解的基础上把握住了其中富有个性的“动力结构”，以乐音形式集中地、典型化地表现出来，这样的音乐就可称之为传神之作。“神”就是现实中“动力结构”经过作曲家主观提炼、熔铸了的乐音的再现，“动力结构”就是音乐之美的客观实在的依据。

离开事物的形、质而把握其中“动力结构”，这必然是一种抽象。这里谈一谈关于艺术抽象和艺术具体的问题是必要的。任何艺术中都有具体。具体是说艺术作品以感性的形式再现客观世界

的对象时，把握了客观方面和艺术家主观方面的多种规定。任何艺术中也有抽象。抽象是说艺术再现它的对象时，总要舍去其中一些方面，特别是非本质的方面。绘画应该说是很具体的一种艺术。绘画中很重要的表现手段之一是线，线这个东西在客观世界实际是不存在的。客观事物作为空间形式只有边界或交接面。绘画中的线，实质是画家把握对象时对于边界、交接面的空间抽象。但是，各式各样的线组合结构起来，画面反映的却是具体的人物。现实中人物存在于四维时空之中，绘画舍去了其中的两维，特别是舍去了时间这一维，画面提供的只是二维的瞬间存在，这又是一个抽象。以上是说的造型手法，实际上在个别、一般关系上的艺术概括，也是于艺术抽象和艺术具体的统一中实现的。所以，艺术具体不等于一一暴露无遗，艺术抽象反过来又可以达到艺术具体。艺术抽象和现代主义的抽象派主张并不是一码事。

广义的说，各种艺术都要把握现实中的“动力结构”，但是把握的方式和表现形态则不一样。有的艺术按运动着的事物本来形态来表现生活（如舞台艺术），有的以原来事物的静止的形态来暗示运动（如雕塑、绘画）。唯独音乐是以运动着的乐音这样一种纯粹的形态来表现“动力结构”的本身。所以这是跟绘画艺术刚好在相反方向上的一种抽象，是一种更大程度上的抽象。自然科学中数学的观念也是用抽象形式描述运动的，正是在这一点上音乐与数学有相似之处。爱因斯坦曾作过这样的类比，“我们这个世界可以由音乐的音符组成，也可以由数学公式组成”。伟大的科学家往往能从一种抽象形式的背后看到他所代表的实在。爱因斯坦的真正意思是说物质世界在观念中可以用数学模型或音乐来描述。我们不应简单化地把它当作是唯心的或混淆艺术与科学界限的命题。由于音乐艺术在把握现实运动的同时，又把握了蕴在其中的

动力和动力倾向，把握了不同过程的个性特征，并表现了作曲家主观方面的许多因素，运动的抽象就从许多方面得到充实，好象灌注了血液和生命，在观念中就已经成为综合了不止一种规定的具体。因此，从乐音的这种抽象中就有可能达到生活的真实。

绘画是一种静态的艺术，要在画中表现动象、动态，是很不容易的。只有高明的画家才勉强可以做到。前引罗丹的话中说“可以识辨已成过去的部分，也可以看到将要发生的部分”。过去、现在和将来怎么可以在一幅画中同时呈现呢？一句话就是要解决塑造与运动的矛盾。“形”的存在限制着运动的表达，于是便要运用一些巧妙而不太露痕迹的办法来“破坏”这个“形”，让不可能同时存在的东西呈现于同一瞬间。现在，“形”的羁绊在音乐艺术的抽象中已经完全摆脱开了，所以音乐艺术得以其巨大的优越性，充分发挥其传“神”的功能。

可以理解，以这种方式反映现实必定具有高度概括的性质。这是现实本身的艺术概括，而不止是感情的概括。音乐创作处理来自现实中的材料，通常不仅着眼于引起创作冲动的一时一事，一般是从比较广阔的生活领域来把握它的对象。从作品的倾向来划分，大体上有以下一些不同的情况：一、从把握的现实生活的面来看，有的作品是从社会生活或个人生活的极广阔的画面上来进行概括；有的作品则较重于具体感受，作品的标题线索也比较清楚。但是后一类作品也总是将具体感受投放到广阔背景上来表现。二、从所把握对象的性质、从题材来看，有的作品是直接从作曲家的个人生活中提炼材料；有的作品是以想象、虚构或间接从其他文艺作品中汲取题材。在音乐中后一类作品也总在很大程度上浸透着作曲家个人的生活体验。三、从主客观关系上看，有的作品更多地是从个人与现实的冲突中去把握现实；也有些作品是从与现实的谐调方面去把握对象。四、从把握的方式看，有些

作品更多从内在动力和矛盾的复杂性上把握现实；有的作品则较多地从运动的外部特征上把握对象。过分重于外部特征的描绘，可能使作品流于肤浅。由于以上各种不同倾向，音乐作品也就表现出不同的外貌特征。有的作品具有通常称之为“哲理性”、“纯音乐”的特点，有的表现为所谓“心理体验”型的特点，有的作品标题性、情节性较强，有的被称为描绘性音乐，有的作品“古典”色彩比较浓重，有的作品具有“浪漫”的色彩，有的作品表现为激烈的“戏剧性”冲突，有的具有“印象”、“直观性”、“抒情性”的特点，有的作品具有轻音乐的品格，如此等等。这些不同的外貌特征尽管可以用各式各样的词语来概括地表述，实际上都有其客观性的依据。

也许要问，客观世界“动力结构”的乐音再现怎么能够成为一种富于感情色调的形式？这涉及另外一些专门的问题，本文不详细讨论，只附带谈一点看法。乐音的表情作用可能有多方面因素，但我想重要的还是应该从感情与认识、认知、理解的关系方面来研究。基本的事实恐怕还是通过动力结构把握的社会生活内容对于主体的现实意义。作曲家处在特定的审美情境中，根据自己对生活的感受和理解，从不同侧面和不同深度上把握其动力结构，作曲家在这当中以及后来欣赏者的感情唤起就表现为音乐作品的主观感情色调。主体的心境、态度当然也会反过来对于认识和理解发生影响(例如在时间中展开的运动和动力形式，由于忧虑状态时的时间知觉倾向于慢，愉快时倾向于快，这种影响便从乐音形式的节奏、速度、调式紧张度等方面表现出来)，这当然也会形成音乐作品的主观感情色调，但这些都不能脱离上述基本事实，否则，我们将不会有一个关于艺术真实的客观标准。如果根据上述基本事实进行研究，音乐艺术之作为主观客观的统一，音乐中表情与再现的互为依托、互为中介，就能看得更清楚了。

三

现实中"动力结构"的艺术再现怎么会取得乐音这样一种表现形式呢？我们还必须从乐音体系这方面来考察。

通常我们把音乐中所用的音以及这些音相互关系中体现的规律性的集合叫做乐音体系。

基本乐理书上一般把乐音定义为一种有规律的震动发出的，有固定音高、听起来悦耳的声音。其实这是一个物理音响学的定义。从音乐的观点看，乐音是一种具有动力倾向性的声音。乐音有从节奏、节拍或旋律、调式的某一位置离开或从另一位置返回原来出发点，这样一种动力倾向性。乐音、乐音的组合或运动是一定音乐观念借以体现的物质材料，是音乐信息的物质载体。从这个意义上说，任何一个声音，如果具有离开它自身向另一声音运动的倾向，哪怕听起来并不十分悦耳(例如利用一个响器敲击节拍)，这就是一个乐音。只有把物质材料同音乐观念联系起来才能说明乐音体系。

人类对于现实的"动力结构"的审美把握之所以采取乐音这种形式，这同音响现象和听觉感受性的特点很有关系。音响现象天然同运动现象和运动状态的改变有较近的联系。听觉感受对于运动现象也具有特殊的表征性质。音乐是在演唱和演奏中实现的艺术，乐音的运动与主体的运动和动力感受之间有着直接的联系。最原始的音乐形态(例如随着劳动节奏的呼喊以及所谓拊髀击缶投足之类)甚至直接就是实践中对象性活动发出的声音。早期的音乐是和舞蹈分不开的，只是由于外部实践活动内化和乐音形式化两个方面的抽象化过程中，音乐才逐渐成为一种独立的艺术形态。音响现象和实践活动的这种联系，好象在现实的"动力结构"和它的审美形式之间架设了一道桥梁，起到一种触媒的作用。社

会生活和精神生活中的许多高级运动形态是听不到声音的，之所以也能转换为乐音形态，就是由于这种触媒和桥梁的作用。

需要从严格的意义上把乐音再现现实中的运动与模拟自然音响“原型”加以区别，尽管这两种情况有时是交缠在一起的(如音乐中描绘风声、马蹄声)。现实音响“原型”的模拟是外部现象的直观性的、带有一定指物性的描绘手法。再现运动是实践与理性支持的一种高级反映形式，不仅着眼于外部现象，而且着眼于内部矛盾、内在动力。

人类社会最早的音乐是跟舞蹈结合在一起的，人类早期的艺术就是用这种综合形态来反映现实的。在这个原始的综合艺术中属于音乐的成分，可能只有节奏(利用呼喊或某种响器发出有节奏的声音)。音乐作为独立形态是以后的事。可以理解，这个从综合反映现实的形态到独立形态的漫长过程，也是具体与抽象统一中的一个抽象的过程。

节奏(就广义说)是现实的运动和运动状态变化中呈现出来的过程和秩序。人类初期从社会生活实践和对周围环境的观察中就认识到了节奏现象以及它经常同音响现象的联系，并从节奏现象认识到了事物的运动以及其中体现的力量。节奏感和动力感一开始就是结合在一起的。

人类最早利用节奏音响来传递某种信息(在人与人之间，在人与亡灵，人与神之间)，节奏的实用价值和审美价值尚未分离，当人类逐渐从对节奏的一般感受中分化出审美感受，并将它再现出来的时候，原始的音乐就从这里迈出了第一步。我们可以设想在这个萌芽状态的音乐艺术中，再现的因素和感情体验的因素就是交织在一起的。

起先，原始音乐中节奏反映的只是现实运动的外部形式，随着社会实践的发展，认识的深入，人类开始掌握更复杂的运动形

式和节奏形式，音乐中的节奏也越来越复杂化、深刻化，并发展为多层次的节奏织体。

音乐中的节奏是以节拍为尺度的。节拍标志着音乐中的时间观念，节拍使节奏运动的自然形态取得了音乐的形态。发展了的音乐中的节奏并不是现实中节奏的如实抄录，而是抓住现实中节奏的个性、特征予以集中和典型化的反映。节奏运动在音乐中以更新与循环、连续与间断、分裂与整合、意外与预期等各种形式以及它们的不同组合反映对象世界的各种运动形态，反映其中动力倾向的增强和减弱以及在时间上的分布，这当中就反映了对象世界作为过程的不同个性。几个节奏序列多层次地交织起来成为一个织体时，其综合的表现意义就决不止是各单个序列的简单加法，而是表现了更复杂更深刻的矛盾运动。

节奏运动的深刻化和向多层次方向发展必然通向旋律运动和调式观念的产生。（本文使用旋律这个概念时，把它与曲调加以区分，旋律专指在调式规范内的音高变化，曲调指旋律、节奏、曲式等多种因素结合的形态。）旋律运动在时间方向上本身就是一种节奏运动。

人类很早就能感知自然界声音的高低差异和音高变化。调式从现象上看似乎是自然界音高变化连续线的近似和间断化。但是促使调式观念产生的基本的动因，我以为还是节奏和蕴在其中的动力。调式观念的产生很可能与人声这个天然乐器上的“超吹”有关，显然与人的节奏性的动力感有直接的联系。调式使自然形态的音高变化取得了音乐形态，其直接后果是乐音在高低差异上分化为稳定与不稳定、倾向与被倾向两种不同性质。这就使乐音运动的内在动力倾向有了新的表现，得以大为增强，使由单一节奏要素形成的动态结构向着多层次的更高水平发展。时间艺术现在在某种意义上有了“空间”⑥的性质。（我们今天仍可以从民间找到

一些只有少数几个音级的吆喝调、号子、山歌之类简单曲调，试哼唱一下就可以体会其中的空间性质和节奏意义。）这是人们对于事物内部矛盾运动认识深化的结果。

调式最早的萌芽很可能只是一个简单（四度或五度）音程，后来才逐渐发展为完全的调式音列。调式的形成是音高变化从游移不定逐渐向泛音序列的逼近。（我们可以看到，各民族对于调式色彩虽有不同的感受，但调式的基本规律是共通的。）人们在对现实的音乐把握中利用泛音现象的自然规律，并不说明调式是某种生律方法计算的结果。

旋律运动在音乐中以离心与向心（相对于调式重要音级）、上升和下降、显著起伏和相对平稳、传递和跨越等各种形式，反映现实中运动的不同形态以及动力和动力作用倾向的变化，并在节奏运动的综合下反映现实过程的不同个性。（这里用了传递和跨越两个词语，前者指这样一种旋律组合，其动力倾向性是经过调式中不同性质的音级逐个传递下去的。这种情况下乐音的调式倾向呈游移状态，音阶式连续级进就是这样。但是传递不限于音阶级进，如和声音程间的各种装饰音也属传递性质。和声音程的跨越则使调式倾向更为显露。）旋律运动更向多层次方向发展，跟着出现的就是多声部的各种形态。这里不一一讨论，只指出几点。复调音乐向主调音乐的发展，说明乐音运动的矛盾统一从声部与声部间的外部形态转变为主调结构的内部形态，这是乐音表现的深刻化。和弦结构引用到音乐中来，使调式的稳定与非稳定、倾向与被倾向的关系取得了更加厚实有力的形式。至于调式调性的转换以及一些更复杂的结合形式，则是调式内部关系的进一步扩展。

下面再谈曲式。曲式是乐音体系的又一更高层次。曲式包括从一个动机、音型、节奏型直到多乐章大型套曲各个发展阶段。曲式在其本性上也是一种节奏，不过是放大了的节奏，是节奏发

展的更高阶段。曲式还意味着放大范围里的旋律运动——调式、调性的转换。因此曲式作为乐音体系的更高层次，其表现形式和表现意义基本上也就是节奏和旋律在放大范围里的运用。不过，由于乐音体系的各个要素只是在曲式的作用下才最后实现为成形的乐思，所以曲式又有自身的特殊的表现意义。曲式从乐思在时间上的展开来看是过程，从在时间上的实现和完成来看又是构成。曲式的各个局部相对于整体是过程，整体相对于各个局部又是构成。所以曲式是过程与构成的统一。如果把每一个具体的乐思（小至一个动机，大至一个乐章或全曲）称为一个“事件”，曲式作为构成所表现的是这些“事件”相互间的整体与局部、划分与连贯，主从、轻重、同一与差异等不同的关系性质，曲式作为过程则表现这些“事件”的发生、发展、肯定、否定、转变、因缘、对立、冲突等等不同的关系性质。

和以上诸要素在一起的还有一个要素——力度。力度的变化和曲式一样，只有在与其他要素的结合中才能存在，但其重要性却不下于任何其他要素。（力度变化在其本性上也是一种节奏。）有了力度变化的支持，乐音形式才真正有了生气、有了生命。我们可以想象在定音鼓上一个延续滚奏渐强可能造成的强烈效果。在乐音诸要素中，力度变化与现实运动的力感似乎更有直接联系。力度变化也可能表现为速度变化的形态。力度变化在乐音体系中的形态与现实中的形态一样是一道连续线，在这个意义上它是乐音诸要素中唯一与自然形态相一致的。

乐音体系还包括其他一些要素（如音色），没有必要一一讨论。乐音体系的各个要素孤立起来看都是十分抽象，然而在实际音乐作品中组织结构起来，发生综合效应有了整体性质，其表现功能就发生了一个飞跃，适应现实生活的多样性和作曲家的不同个性，可以说具有无穷无尽的表现可能，并随着社会生活的发展

而不断发展。

从发生学的角度来看，是在各个要素的基础上逐步发展形成体系而具有综合表现功能的。当乐音体系在各个发展阶段上形成之后，综合功能和结构特性对于各个要素的决定作用，反过来就更加突现出来。我们在发生学的考察中注意到的是前一方面、即从单个要素到体系的情况，实际创作过程中的情况则不一样。乐音形式从一开始的单一节奏，经过漫长的历史已经发展为象今天这样高度专业化的严密体系，成为具有相对独立性的社会的音乐——审美心里结构，对于具体作曲家来说，则已成为具有个人特点的音乐——审美心理素质，成为作曲家现实的主体性的一个极为重要的因素。

乐音体系不仅以乐音及其相互关系规律性而存在，而且还以大量的民间歌曲和专业创作为其活生生的存在。专业创作既是它的存在，也是它的运用。民间歌曲在某种意义上可以说是人民群众长时期音乐实践在广泛概括的基础上形成的、相对固定了的乐音程式。

当作曲家从现实生活中得到了新的信息，引起了创作冲动的时候，便在已有信息贮存的基础上整合、加工改造。作为社会心理结构和个人心理素质的乐音体系这时便以整体的、结构的姿态作出“自动化”的动作反应，以崭新的面貌活生生地陈现出来，这就是新的音乐作品。如果作曲家运用民歌素材，来自生活的信息引起动作反应，就使原来的民歌得以发展，推陈出新。作曲家并不是象用拼音字母拼写文字那样来运用乐音体系各个要素的。乐音体系既是以往音乐实践的历史产物，反过来又作用于人们对现实的音乐审美关系，对于培养和发展人们的音乐感——“感受音乐的耳朵”，是一个极为重要的因素。某些理论书中有时可以碰到的形式与内容脱节的现象，绝不是乐音体系本身的过错。

四

再现现实中的"动力结构"，决不意味着实际生活对于音乐创作是无足轻重的。作曲家对于实际生活的表象、经验，在创作过程中，在从现实的形式到乐音形式的过程中是怎样发生作用的呢？每一个作曲家、甚至每一部作品都有不同的情况，但是这里并不是完全没有规律性的东西可以探寻。

任何艺术家的创作总要以他在实际生活中感受最深、体验最真、印象最强烈，对于他最有重要意义的那些经验作为起点，尽管他也要充分运用间接经验、发挥想象与幻想的作用。作曲家关于生活的表象在创作活动中发生作用的过程实际上也就是本文前面谈的，音乐——审美意识结构发生综合效应的过程。这当中作曲家关于生活的种种感受，在理解、想象、感情以至于乐音体系的相互作用、相互影响之下，经过了一个抽象与具体结合、个别与一般结合的十分复杂的程序，转化为与"形"、"质"相分离的乐音形式，从表象的具体上升为乐音的概括。本文只着重从人们以表象把握生活时的不同注意倾向上谈谈这个转化的可能性。

有的文章认为音乐的特殊性的"总根源"在于音乐的特殊表现手段。我不这样看，我认为这个"总根源"的背后还有更根本的原因，这就是认识生活时的不同注意倾向。从平常生活中可以注意到：有时我们对于发生过的事，自始至终的过程，起因和结局，人物做了些什么，说了些什么、想些什么，都给以关注。每当回忆时，这一切都历历在目。也有这样的情况，不仅关注事情的始末过程，而且当时人物的行动外貌（或其中最具特征的动作）也在头脑中留下了鲜明的影像。还可能有这样的情况，当回忆某件事时，头脑中浮现的不是事情的原本始末，而只是其间某一关键时刻的场景……。各种倾向并不是绝然划分的，但某种倾向在某种条件下更占优势却是可能的。于是在文艺上就有了倾向于文学的，

倾向于戏剧的、舞蹈的，倾向于绘画的各种不同的把握方式和表现方式，也就有了不同的艺术门类。

从我们经验中还可以看到有另一种倾向。对于生活中的一些事物，确有真切感受和体验，但是却不曾着意于把握其间的具体情节和情景。当回忆这些经历时，倒象已经淡忘了似的，并不将它在脑际历历重演，而是把这些感受向着更广泛的生活领域，向着全部生活经验扩散开去，好象要把它投放到以往许许多多类似的经验中去印证似的。复杂的神经电路顿时接通，长时期贮存的各种信息立即活跃起来。都有实际生活的依据，却又若隐若显，不甚具体，有些朦胧。百般意象、万千浮想一起交织起来、交融起来，不断地流动着、叠合着、渗透着、浸漫着，连成了一片，无法理出一个头绪，却又不是没有合乎生活逻辑的脉络。鲁迅《野草》集里有一篇《好的故事》，描写的就是这样一种境界(我想，如果鲁迅是一位作曲家，很有可能写成一首幻想序曲)。如果这种倾向更向前发展，当他对于生活的品味更深更真的时候，形象的捕捉不是更趋于明朗，而是更加泛化了。好象从实际生活的“有形”、“有限”中释放出来，进入一个“无形”、“无限”的天地。乘虚驭风，遨游无极，获得了极大的自由。现实生活的感受这时对于他已经成为一股无形的精神力量，视之无物而非空寂无物，意缘于事而不执着于事。在这种境界上他从现实生活中把握到的已经是它的最深刻的律动和最深层的结构，也就是我在前面说的“动力结构”。于是从中酝酿培育出来一个音乐主题或主题的核心。真正专业作业意义上的音乐创作也就从这里开始，他的有意识的注意这时已经充分转移到这方面来，集中地要进行乐音形式方面的许多思考。整个过程中这各个环节实际上并不是绝然分开的，经常交织、交错成一体，如果从规律性意义上分析，可以分为两个阶段。前一阶段是将即时感受在以往全部生活经历中稀释、亲和的过程，后

一阶段是再从这个稀释、亲和了的溶质中进行乐音形式的浓缩、凝炼的过程。主题或主题核心的产生是关键的一步，是从生活到音乐的全过程中的一次质变，作为音乐——审美意识、心理结构和个人心理素质的乐音体系在这个关键性的一步中起着决定性的作用。前面谈过，是乐音体系"自动化"⑦的动作反应使来自生活的信息转换成乐音形式，这个转换过程的细节对于作曲家的意识来说是不自觉的，似乎是无法解释的。但是这种"自动化"的能力归根到底建立在对音乐艺术和生活关系的理解的基础上，是作曲家经过长期的艰苦探索和勤奋的艺术实践而获得的。由于这两个阶段在许多情况下并不是那么明显地直接衔接起来，作曲家并不是把谱纸摆到桌面时才开始酝酿创作（特别是一些概括程度很大的作品），有些人便以为音乐创作的真正起点是主题而不是生活。这完全是一种错觉。

从实际生活到乐音形式，在每一个具体作曲家头脑里面的工作情形的确是难以说明的，但从人类的历史，从音乐艺术的发生和发展，从乐音体系形成的总过程来看，就绝不是什么神秘不可理解的事。作曲家有了如此这般的生活积累，有了对生活的这般理解，又有了对乐音体系的这般掌握，他得出的主题、音乐作品就必然是这样的一个。

也许有人要问，照上面讲的一套，你会不会是在音乐创作中主张搞什么"潜意识"（或搞什么"超现实""神秘主义"）？对此我的回答：本文主旨并不主张某一特定的艺术方法或哪一流派的艺术思想。本文讨论的重点是音乐作为社会生活反映的形式，它依赖于现实中原材料这一规律的特殊表现。所谓"潜意识"，如果你把它理解为人的主观反映客观过程中，在注意中心之外、未被明显意识到的、模糊的表象、记忆、想象活动，我认为这是音乐创作过程的某一阶段上不可避免的现象，它并不否认在这之前之后的

自觉的意识活动。如果你把它理解为某种被压抑而实际又支配着意识的本能冲动，象精神分析学说的那样，这当然是我们要反对的。艺术是作家的主观和客观的统一。在这个统一之中主客两个方面的关系地位、主从轻重如何摆法，艺术家的世界观影响下对于现实生活的基本看法、态度，决定着艺术方法和不同流派艺术思潮的特点。如果你对于生活持一种否定的、敌视的、虚幻的、怀疑的、变态反应的看法，并以此来指导处理艺术与生活的关系，你完全可能搞出一些“潜意识”、“超现实“或“神秘主义”的音乐作品。如果你对生活的真实有比较坚实的信念，并在这样的信念下去认识生活、表现生活，你就可能写出另外一种类型的作品。但是，不管怎样，你的创作总要受到音乐艺术的特殊规律的限制。

柴科夫斯基在给梅克夫人的一封信中曾谈到他的第四交响乐。尽管他认为这部交响乐“纯粹是一种抒情的过程”，“是灵魂在音乐上的一种自白”，但是他还是讲到了“关于那部交响乐……的一些物事”，甚至还述说了“一个可以用文字表现的大纲”(别人问他时，他总回答“没有，一点也没有。”)由于是“有生以来第一次把音乐的想法和形象改写为文字，我当然不见得很成功”，说得“既不清楚，也不完全”。因为这部交响乐“充满了生活中所有的经验”，而且是“掠过脑际的一些漠然的感觉”。我不厌其烦引述这许多，不是证明音乐可以象文学、绘画那样描绘许多具体“物事”，而是在这个坦率的表白中可以看到实际的生活经验在音乐创作中是怎样发生作用的。

我还要引一个并非音乐家的例子——苏轼的《前赤壁赋》。这篇动人的文学作品记述了作者同友人泛舟赤壁即景赋歌的一段情景。《前赤壁赋》到底是写实还是虚构不必去管它，重要的是它反映了苏轼的音乐经验。苏轼也是很懂音乐的。我引此为例是因为只有象苏轼这样的大文学家才能把当时的心理活动描述得如此生

动实在，作曲家往往是作不到或不肯作的。

“桂棹兮兰桨，击空明兮泝流光，渺渺兮予怀，望美人兮天一方”。

歌词如此简洁，可以说是音乐的标题。洞箫伴奏下的音乐，不过“其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕。舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇”寥寥数语所形容。看来音乐更着意于“神”，着意于“虚”。所称“幽壑潜蛟”“孤舟嫠妇”均非实有，无非一种幻象，一种意境。但从《前赤壁赋》全文看当时即景短歌的直接和间接的生活意念，那就十分宽广了。过去的经历，眼前的景物，历史的风云，以至寄寓其中主人公的心志情怀，关于人生问题的思考，意念想象所及，此时此地，江天水月，赤壁清风，千古兴亡，周郎、孟德，舳舻旌旗，今日之兴、今日之感，其中委婉曲折吐露了作者的政治遭遇，一起交融起来，真所谓思接千载、视通万里。用文字表现，苏轼把它写成一篇富于浪漫色彩的赋，而当时凝炼为音乐，则不过“其声呜呜然……不绝如缕”这么一个总的轮廓。

作曲家创作一部作品总是有他即景即事的情怀的，但构成作品全部内涵的远不止眼前这几件具体的事，而是概括了比这多得多的东西。所以许多大作曲家都不喜欢人家对他们的音乐作过于具体的解题。贝多芬关于他的《第六》说“让听众自己将乐曲里的情景摸索出来……谁一度对农村生活有了一点体会，谁就不必借助于许多标题而能想象作者的意图”。当某一个爱穷根究底的人问他《第五交响曲》的主题，他只好给予“命运叩门”这样一个颇有哲理意味的回答。柴科夫斯基的《第四交响乐》，也只在给梅克夫人的信中才吐露了一点消息(因为这是“我们的交响乐”)，而且声明这“只能对你说明”。甚至象《天方夜谭》这样的标题性作品，里姆斯基-柯萨科夫也“厌恶别人从中寻找过于确定的故事进行程

序”……。

以上从创作方面讲了一点看法，欣赏过程应当是原理一样。实际生活体验对于音乐创作决不是可有可无之事。音乐作品是作曲家的全部生活、全部人格的表现，“唯乐不可以为伪”。曾经有人认为写音乐只要“感染感染气氛”就可以了，这是很片面的。

音乐艺术与现实生活的关系，还有其他许多方面的重要问题，如典型化问题，理性认识对创作的指导作用问题，音乐的民族风格问题，音乐的形式美问题，当然也包括感情在音乐中的表现问题。本文只从客观性方面谈一点看法，错误难免，请同志们批评。

---

① 在各种艺术中是不是也有另外一种情况。例如书法艺术如何。可以研究。

② 恩格斯：《自然辩证法》。

③ 这里借用了黑格尔的一个语词。黑格尔在谈到“量”的性质（《小逻辑》）时说，量是一种“纯粹”的存在，意思是说量的变化在一定限度内不影响事物的质。也就是说，如果把量作为纯粹状度来考察，这时我们可以不必计较质的规定。关于这点，恩格斯在《自然辩证法》中作了更正性的补充：最纯粹的量的规定，本身也“充满了质的差异”。在本文所说的情况下，关于运动、动力也是这样。

④ 马、恩：《德意志意识形态》

⑤ 这方面可参阅让·皮亚杰的《发生认识论原理》、阿·尼·列昂捷夫的《活动 意识 个性》等著作。

⑥ 一般认为音乐与空间性是不相容的，如黑格尔认为，音乐“不仅要消除一度空间，而且要完全消除空间性”（《美学》）。如果从“性态空间”的多维观念来理解，即使由单一音高构成的节奏序列。不考虑力度变化，也可以说是乐音在二维时空中的运动，复杂的乐音组合更可以从“性态空间”的意义上理解它的空间性。

⑦ “自动化”在心理学上的意义是，就个体来说，某种技能一经形成并熟练掌握，其行为方式就从有意识控制的状态转变为无需意识控制的状态。我把它引用于乐音体系，包含这样的意义，人类社会长期历史的音乐实践中获得的音乐经验已经由具体作曲家接受下来，成为他个人的心理素质。

（本文初稿曾发表于《音乐研究》1983年第四期。这次出版，作者对第二部分做了较大的修改。）

对一种自律论音乐美学的剖析

——评汉斯立克的《论音乐的美》

于　润　洋

奥地利音乐学家汉斯立克的音乐美学论文《论音乐的美——音乐美学的修改新议》于1854年问世至今已经近一百三十年了。这期间它多次重版，被译成多种文字传播，成为近代西方音乐美学史中的重要文献。这篇论文中提出的思想对欧美现代音乐美学思想发展产生的深刻影响，恐怕连作者本人生前也是未曾预料到的。

汉斯立克在《论音乐的美》中提出的问题带有根本性。这篇论文主要探讨了音乐的本质，同时也涉及到了音乐审美感受的性质、音乐的社会功用等问题。这几个问题也正是音乐美学中带有根本性质的课题。特别是汉斯立克重点探讨的音乐的本质更是音乐美学的核心问题。对汉斯立克在这个核心问题上所持的理论观念有一个比较深入的认识和评价，这对进一步了解西方近现代音乐美学存在的问题和不同学派之间的矛盾分歧有无可置疑的重要意义。上述三个问题涉及到了三个重要领域：音乐本质涉及到哲学认识论领域，音乐审美感受涉及心理学领域，音乐的社会功用涉及广义的社会学领域。在当代的音乐美学研究中，虽然各自的侧重点有所不同，但哲学、心理学、社会学始终同音乐美学保持

着密切的关系，而且起着制约的作用。

任何一种严肃的理论思想体系的提出并产生广泛影响，其中总是包含着某种内在的历史必然性。汉斯立克的音乐美学思想是特定历史的产物，是人类对音乐本质的认识发展的历史长河中的一个阶段。只有将它放在西方音乐美学思想发展的总过程中去考察，才会揭示出它的真实性质、它的价值、它的问题所在。只有这样，我们对它的分析评价才会有更多一些的客观性和科学性。在人文科学领域中，对任何一种理论的剖析似乎都不能不同时也是历史的剖析。这篇文章只是对西方近代音乐美学遗产进行理论的、历史的研究的一个初步尝试。

一、西方近代音乐美学中的他律、自律概念及其历史渊源

汉斯立克的音乐美学一向被认为是西方近代自律论美学的最早的、最极端的代表。为了弄清它的内容及其所处的近代音乐美学潮流的整个背景，就必须从涉及音乐本质问题的他律论、自律论概念谈起。这两个概念在现代西方音乐美学中已经被普遍采用。

音乐美学中的他律论、自律论概念，是由德国音乐学家费利克思·卡茨(Felix. M. gatz)于1929年在自己编写的《音乐美学的主要流派》一书中第一次使用的。这部书虽然是一本自十八世纪末叶康德以来德国音乐美学史资料的汇编，但是从该书的长篇导言以及史料的选择、编排、归类上，都鲜明地体现着作者对这一段时期德国音乐美学的历史发展所持的观点。卡茨从康德的哲学中借用了他律、自律的概念，运用到音乐美学研究中来，做为划分音乐美学流派的基本出发点。

根据卡茨的意见，自十八世纪末叶康德以来德国音乐美学可以划分为两个相互对立的主要流派，即他律美学和自律美学。这

两个流派的根本分歧何在呢？

他律美学(Heteronomie-ästhetik)认为：制约着音乐的法则和规律是来自音乐之外的，也就是说，音乐是受某种外在规律决定的。从这个意义上说，音乐是他律的。(他律 Heteonomie，这个术语，在康德哲学中正是用来概括康德本人所否认的人类意识是由外界原因所决定这一命题时所使用的。)这是因为音乐本身体现着某种外在于音乐的客观实在，即是说，音乐总是标志着纯粹音响现象之外的某种东西。这种东西主要是人类感情，这就是音乐的内容。正是这个内容的性质决定着音乐作品的音响结构、整体发展，决定着音乐的"形式"。所以，也可以将他律美学称之为"内容美学"(lnhalts-ästhetik)。

同他律美学相反，自律美学(Autonomie-ästhetik)则认为：制约着音乐的法则和规律不是来自音乐之外，而是在音乐自身当中；音乐的本质只能在音响结构自身中去理解，只能从音乐的自身去把握音乐。音乐是一种完全不取决、不依赖于音乐之外的现象的艺术。它的内容不是外来的，不是独立存在于音乐之外的什么东西。它即不是情感，也不是某种语言、映象、譬喻、象征、符号。音乐的内容只能是音乐自身。音乐除了它自身之外什么也不表达，什么也不意味。因此，音乐完全是自律的。自律美学否认音乐中内容和形式的二元性，认为这二者是同一的，音响结构就是一切。①

卡茨对十八世纪末叶以来德国音乐美学发展潮流的这种划分，对音乐美学史的系统化研究是有贡献的。他摆脱了过去谈音乐美学史时按历史顺序平铺直叙、不得要领的叙述方式，抓住了不同观点之间的重要分歧点，在纷繁的各种学说之间的矛盾中缕出了一条比较清晰的线索。

西方哲学史中，依照哲学家们如何回答思维对存在的关系而

分成了两大对立的阵营：唯心主义和唯物主义。它们之间的斗争贯穿在两千多年来的西方哲学思想发展的全过程中。不同历史时期的音乐美学思想总是同该时期的哲学思想密切联系在一起的，前者常常是受到后者的制约。但是西方音乐美学思想的发展，却很难缕出一条唯心主义同唯物主义明显对立的线索。情况似乎要复杂得多。许多杰出的唯物主义哲学家常常很难彻底坚持用唯物论来考察音乐这门艺术并得出正确的结论。在马克思主义的音乐美学体系完全建立起来以前，我们难得看见具有唯物主义倾向的音乐美学派别能真正彻底同唯心主义的音乐美学观划清界限。卡茨将十八世纪以来的德国音乐美学划分为他律、自律两个派别，也说明了这种复杂情况。我们不能简单地将他律论、自律论的对立完全看成是音乐美学思想中唯物主义同唯心主义的对立，尽管表面上看起来似乎存在着这种对立的某些因素。关于这个问题本文后面将要涉及。

虽然我们承认卡茨的他律、自律的划分的合理性和价值，而且我们也准备在这个基础上来讨论汉斯立克的音乐美学观点，但是我们不能不同时指出，卡茨在具体进行划分和归纳时，有不少值得商榷之处。他对个别的人物和论点做了片面的理解，抓住了某些个别论断而对整体思想和本质的东西却忽略了，从而造成划分上、归类上的错误。将舒曼的音乐思想归入自律美学就是一个明显的例子。将康德的“形式美学”(Formästhetik)同自律论、特别同汉斯立克分离，而将它简单地归入他律美学的范围，这更是难以令人同意的。用某些相异的东西来掩盖更多的相同的东西，这只能造成理论上的混乱。出现这种情况的原因，也许是因为卡茨本人做为音乐美学上的自律论者，难免带着理论立场上的倾向性而未能对史料完全做到冷静客观的分析。

现在谈谈西方音乐美学中的他律、自律体系的历史渊源。

这两种体系的对立是在十九世纪中叶汉斯立克的《论音乐的美》发表后才最后确定下来的，但是它们的思想渊源却是相当久远的。在西方古代的音乐思想中已经能够隐约看到它们的某些思想萌芽。

在古希腊时期的音乐思想中占主导地位的是音乐的模仿论。当时的音乐思想还只是哲学思想的一个组成部分。不论是唯物主义哲学家还是唯心主义哲学家，他们都把音乐看成是一种模仿，所不同的是他们对音乐模仿的对象有不同的看法。唯物主义者赫拉克利特(Herakleitos 前540—前470)、德谟克里特(Demokritos 前460—前370)等人把音乐模仿的对象理解为自然界的实在客体，而唯心主义者柏拉图(Platon前429—前347)虽然也承认音乐模仿的对象是现实世界，但他却认为这现实世界不过是理念世界的影子或派生物。音乐作为一门艺术，不过是影子的影子，模本的模本。对古代音乐思想做出重要贡献的是亚里斯多德 (Aristoteles 前384—前322)把音乐中的模仿论向前推进了一大步，将音乐同人的感情生活进一步联系起来："节奏和乐调是一种最接近现实的模仿，能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切互相对立的品质和其他性情。"② 古希腊音乐思想中的上述模仿论，就其承认音乐的内容来源于音乐之外的事物这一点而言，它是他律美学的最早的雏型。如果说德谟克里特的具有朴素唯物主义倾向的模仿论是十八世纪法国启蒙运动时期唯物主义学者们的音乐美学观的先声，柏拉图的客观唯心主义音乐观为十九世纪德国哲学家黑格尔的音乐美学开了先河，那么，亚里斯多德的音乐思想则为十九世纪音乐美学中的"感情论"开辟了最初的道路。

然而，正是在古希腊音乐思想中，已经孕育着后来的自律美学的种子。毕达哥拉斯(Pitaigoras 约前 588—约前500)把"数"当做音乐的本源；认为音乐的基本法则是"数"的关系；提出音乐的美

与和谐只能到"数"的关系中去寻找[3]。在我们看来，"数"只是音乐的一种偏重于形式方面的属性，而毕达哥拉斯却将它加以绝对化，并视为音乐美的根源。柏拉图虽然是模仿论的提倡者，但是在论述美时也常常从纯粹形式因素着眼，认为形式美按其本质来说是绝对的。在他看来，音乐的美在于音调在形式上的所谓"单整性"[4]。公元前二世纪希腊化时期奴隶制开始衰退，哲学中出现了怀疑论倾向。当时的哲学家恩匹里克(Empiricus公元前二世纪)对音乐模仿事物的可能性提出根本的怀疑和否定。[5] 从上述这些倾向中我们已经可以隐约地看到把形式做为音乐的本源，否认音乐可以表现事物的自律美学的某些思想萌芽。

欧洲进入中世纪封建社会后，宗教神学的世界观占了绝对统治地位，成了思想，文化、学术领域的精神主宰。中世纪经院哲学的思想家们的音乐观是承认音乐中包含着音乐之外的非音乐的内容的。用后来的话说，音乐是他律的。但是这内容既不是现实的客观存在，也不是什么理念世界，而是同彼岸世界的上帝相联系。上帝是音乐美的最终根源。对于象奥古斯汀(Augustine 354-430)和托玛斯(Thomas 1226—1274)这些经院神学家们来说，音乐的美不过是上帝在音乐这个对象身上打下的烙印，是上帝自身性质的体现。人们可以通过音乐的美来观照上帝的美。音乐中表现的情感应该是对上帝信仰的虔诚，对现世罪恶的卑视和对彼岸世界的憧憬。从中世纪的音乐思想体系中我们可以清楚地看到音乐美学是在多么大的程度上受到该时期哲学世界观体系的制约。不过，我们也应该看到任何一个时代的文化都不可能与历史隔绝而凭空杜撰，它不可避免地要从前人的文化成果中吸收某些东西，加以改造，为己所用。蛮族入侵后建立的封建文化根底很浅，他们不得不吸收古希腊文化中的某些东西。奥古斯汀和托玛斯一方面强调一切文化的神学性质，强调音乐美是上帝的绝对美的体

现；另一方面又强调事物(包括艺术、音乐)的美在于形式。当然这种形式方面的因素又总是同神学结合起来的。整一、和谐、秩序都是上帝自身属性的体现。但这毕竟也说明，古希腊时期强调从形式方面探索事物(包括音乐)的美这种思想源流既使在经院哲学占绝对统治地位的中世纪也没有完全中断。

中世纪末期的文艺复兴运动使音乐思想发生了一次深刻的变革。新兴市民阶级的思想代表——人文主义者在意识形态领域展开的对封建社会思想体系的批判中，用人性、现实生活、追求人生乐趣来取代神、彼岸世界和禁欲主义。用人文主义思想武装起来的音乐学者们把古希腊的模仿论作为自已的音乐观的出发点，同时赋予了这种学说以新的时代内容。他们把市民阶级世俗的现实生活看做是音乐模仿的广阔对象。音乐家加里略（garlileo 1533—1591）劝作曲家们到集市上去观察各种各样人们的生活，倾听他们语言中丰富多采的音调和充满表情的声音，“如果他们(指作曲家)仔细地观察、周到地研究这些不同的情况，他们就可能得出为表现任何别的情况时应当怎样做的规律”。⑥当时的音乐学者虽然还不能完全摆脱宗教神学世界观的束缚，但他们在音乐中已经把人的情感提高到重要地位，声称音乐是“热情的心灵的表现”，认为音乐象语言一样可以表达人的情感。他们也强调形式的因素，开展对音乐技术手段的研究，但却很少将形式与内容对立起来，二者是统一的。这一切都说明文艺复兴时期的人文主义音乐学者在同宗教神学的音乐观的斗争中已经为感情美学的最终产生扫清了道路。

十七世纪后半和十八世纪，西方音乐思想的中心开始由意大利向法国和德国转移。具有明显他律论倾向的“感情美学”形成了并占据着主导地位。它是文艺复兴时期人文主义倾向音乐观的自然发展和在新的历史条件下的进一步发挥。这是总的趋向，但在

法、德之间也有差别，他们的侧重点并不相同。在法国，具有唯物主义哲学倾向的启蒙学者们以及在他们影响下的音乐家们大多是在进一步发挥模仿论的基础上去思考音乐美学问题的。当时活动于法国的作曲家格鲁克(gluck 1714—1787)把音乐看做是一种对自然的模仿，而在对自然的理解中已经包含着人类本性的涵义。他们正是在这个基础上来理解音乐与人类感情生活的关系的。他们把音乐看做是一种语言，可以表达各种不同的内心情感和激情。当时著名的启蒙学者卢梭在论述旋律时说："只是自然的模仿，把它们(指音乐、绘画)提高到了艺术的地位。……是什么使音乐成了模仿的艺术呢？是旋律。旋律模仿人声的变化，表现怨诉，表现出痛苦和喜悦的呼声，表现出威吓和叹息；一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。"⑦

如果说法国的启蒙学者和音乐家们侧重从模仿论角度阐述音乐的本质，那么德国的音乐思想家们则更多的是把音乐直接表现人类情感这个命题做为理解音乐本质的出发点。人们常常把这个流行于十八世纪中叶的音乐美学理论称之为"激情论"(Affektlehre)。当时的玛泰松(Mattheson 1681—1764)、玛尔布格(Marburg 1718—1795)、苏尔策(Sulzer 1720—1779)等人都是把音乐看做是描写"各种心灵波动"、"各种心底意向"、具体表达"各种人类激情"的艺术。但是必须指出，在激情论以及在这种理论影响下的创作实践中，感情与理智之间是平衡的、协调的；情感的表现是节制的，从不使它发展到狂热地步，而总是将它纳入理智的轨道。十八世纪后半叶，德、奥古典音乐中理智与感情之间达到高度的平衡，这显然是同启蒙运动时期强调人类思维和人类社会的理性标准有直接的关系。贝多芬要求"每一种艺术都是鉴别真诚感情的过程"，但他同时又强调"应该要求人们用理性来倾听我们"。

应该指出的是，既使在“激情论”盛行的十八世纪上半叶的德国，离开音乐的感情内容而从抽象的思辨和形式角度探讨音乐本质的自律倾向也没有完全中断。德国著名学者莱布尼兹(Leibnitz 1646—1716)就是一个例子。他把数学看做是音乐的基础，把数的关系同音乐的本质、音乐的内容联系起来，把音乐称做是“心灵的算术练习”。⑧这种思想的渊源虽然可以追朔到古希腊的毕达格拉斯，然而它是在完全新的哲学自然科学的背景下提出来的，对后来从纯形式出发的美学观点不是完全没有影响的。

十八世纪末叶，西方音乐美学思想的发展终于进入了一个对后来产生深远影响的新阶段。这就是康德(Kant 1724—1804)在《判断力批判》中提出的音乐美学观。它的重要性在于：第一次为音乐美学中的自律论从哲学方面提供了根据。康德并不熟悉音乐艺术，而且脱离当时的音乐生活实践。他关于音乐本质的论点完全是他的哲学美学体系的思辨的推演。在他看来，无标题的纯音乐属于纯粹美的范畴，它同花卉、图案一样，“本身并无意义：它们并不表示什么，不是在一定的概念下的客体”⑨。这种音乐的美，做为纯粹美，它不涉及概念、欲望、没有目的，而只是“一个对象的符合目的性的形式”⑩。这样，康德便将纯音乐中的内容因素完全排除了，形式就是它的一切。从这里我们可以找到汉斯立克自律美学的直接渊源。不过，康德在音乐美学问题上是存在着矛盾的。一方面他认为纯音乐本身并无意义，什么都不表示，但又不得不承认音乐中存在着丰富的情感内容：“象音调的变化对每个人好象是诸感觉的一普遍懂得的语言一样，音乐艺术为自己掌握这些音调的变化在它们的全面的强调中，做为感情的语言而施行着。”⑪康德的《判断力批判》写于1790年，这颇值得我们思索。当时法国大革命正在如火如荼地进行着。在那里音乐还做为革命斗争的武器发挥着巨大的社会作用。革命领袖罗伯斯庇尔把当时

的音乐活动称做是“全民行为”。然而隔岸观火的德国学者们，包括康德在内，虽然曾一度为法国革命的口号所激动，但热情很快便冷却下来，把自己关在书斋中远离革命实践。在这种情况下产生了具有明显形式的美学倾向、为艺术而艺术的音乐观似乎就不是不可理解的偶然的事了。但是，康德的音乐美学理论在当时毕竟没有很快产生多少实际影响。《判断力批判》发表六十四年后汉斯立克的《论音乐的美》才问世。原因是康德的这本著作发表后不久，欧洲文艺界（包括音乐）便先后被一种影响广泛而深远的浪漫主义浪潮所淹没，为时长达半个世纪之久。

浪漫主义的音乐美学强调音乐是一种表情的艺术。浪漫主义者们强调音乐同文学、诗歌、美术、戏剧之间的内在联系，促进互相间的结合和沟通，从后者中汲取题材和灵感。他们崇尚情感，把情感视为音乐艺术的中心内容，甚至把它置于理智之上。浪漫主义的音乐美学总的看来是属于他律论体系的。我们从舒曼、柏辽兹等人的音乐创作和评论文章中可以清楚地看到这种倾向。从历史发展的观点看，浪漫主义的音乐美学（它被汉斯立克称之为“情感美学”）是十八世纪德国的“激情论”在新的社会历史条件下的发展。十九世纪上半叶西欧资产阶级社会知识分子的阶级意识更加成熟。他们高度肯定自身（包括自己的情感）的价值，强烈要求最后冲破旧的封建社会残余的精神束缚，发展个性、解放个性。音乐成为这种精神趋向得到最广阔最自由发展的领域。

对浪漫主义的他律论音乐美学产生了深刻影响的是德国哲学家黑格尔的音乐观。黑格尔本人并不同情当时的德国浪漫主义文艺，但是他于1817年发表的《美学》却实际上为浪漫主义的他律美学从哲学美学上提供了根据。黑格尔是个客观唯心主义者，他的音乐观不过是他的哲学体系的一个组成部分。音乐做为一门艺术，它的内容不过是处在特定发展阶段的理念（或称绝对精神）

以感性方式的显现。在这个大前提下，他强调音乐的内容是情感的表现，只有情感才是音乐所要据为己有的领域。“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中的一切深浅不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮任性和兴高采烈，一切深浅不同的焦躁、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”⑫ 但是黑格尔所理解的情感是一种抽象的“自我意识”，是一种所谓“完全无对象性的内心生活”。

黑格尔的这种思想给予汉斯立克的理论劲敌李斯特(Liszt 1811—1888)的音乐观以深刻的影响。李斯特在他的几乎是与汉斯立克的《论音乐的美》同时发表的音乐论文《柏辽兹和他的“哈罗尔德”交响曲》(写于 1850 年前后)中，将音乐中的情感强调到了极端，甚至将它同思想理性对立起来：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。”他认为：“只有在音乐里，由于那自由自在的、充满着温暖的力量的感情的激流，使我们从 Thought(思想)的魔鬼势力下解脱出来，使我们的发皱的额头从思想的重负下得到暂时的解脱。只有音乐中所表现的情感能使我们从理性及其支配下的表现手段中解脱出来。”⑬ 李斯特甚至认为音乐无时不是在“表现”情感，音乐本身简直就是情感的“化身”。“化身”(inkarnation)这个从宗教中借用来的词汇的使用，已经使李斯特的“感情美学”蒙上了一层神秘的色彩了。

浪漫主义的“感情美学”在五十年代中期李斯特的美学思想中达到了它的高峰。正是在这样的背景下，1854年出现了与之相抗衡的汉斯立克的自律论美学。它的基本立论正是建立在对他律论的“感情美学”的尖锐批判的基础之上的。

以上是对西方音乐美学思想中的他律、自律体系的历史渊源

的粗略追溯。从这里我们不难得出以下看法：汉斯立克的自律论美学在十九世纪中叶的出现决不是偶然的现象。它的形成有很深远的历史渊源。这种音乐思想体系的最终形成标志着人类对音乐本质所进行的充满矛盾的认识和探索过程的一个特定的阶段。从这个意义上说，汉斯立克在《论音乐的美》中所阐述的自律美学体系是西方音乐思想长期发展的产物，它的出现包含着历史必然性的因素。

二、关于音乐的本质

汉斯立克在音乐本质问题上的基本论点

从康德《判断力批判》的发表到汉斯立克《论音乐的美》的问世这半个多世纪期间，在德国已经有人试图从自律论立场探讨音乐的本质。例如哲学家、美学家黑尔巴特（Herbart）和齐梅尔曼（Zimmermann）的论著都在这方面进行过尝试。黑尔巴特的《实践观点的哲学小百科全书》发表于1831年；齐梅尔曼的《论音乐的美》则同汉斯立克的同名著作发表于同一年（1854年）。他们二人都坚持认为音乐并不表达情感，音乐中存在的只是形式而无内容。不过他们二人都够不上是音乐行家，他们的著作在音乐理论界的影响都远不能同汉斯立克相比。

汉斯立克在音乐本质问题上的论点是他的《论音乐的美》的核心，可以简要归纳如下。

什么是音乐的本质？这个问题实际上也就是要求回答：音乐的内容究竟是什么？汉斯立克在阐述这个问题时是从批判感情论入手的。

汉斯立克坚决反对把情感的表现看做是音乐的内容。他认为情感的表现，这完全不是音乐的职能。音乐从根本上来说是无法表现情感的。如果说音乐同情感表现有某种关系的话，那也至多

只能在这个意义上，即音乐可以表达情感运动的物理方面的属性，诸如强、弱、快、慢、升、降等，而不能表现情感本身。为什么？因为情感总是以概念、判断等理性思维的因素为依据的。“一种确定的情感从来也不会没有真实的历史内容而存在着的，而历史的内容只有通过概念才能予以说明。显然，音乐做为‘不确定的语言’是不能重现概念的，而感情的明确性恰恰正是由于它的概念的核心。”（《论音乐的美》，人民音乐出版社 1978 年版，16 页）

音乐既然不能重现概念，因而也不能表达情感，那么音乐表达的究竟是什么呢？汉斯立克认为，是一种纯音乐性的“观念”（Idee）。这观念的具体内涵在下面这段话中得到说明：“有一类观念可以用音乐固有的方式充分地表现出来，那就是一切与接受音乐的器官有关的，听觉可觉察到的那些力量、运动和比例方面的变化，即增长和消逝，急行或迟疑，错综复杂和单纯前进等一类观念。”（同上书，16 页）

音乐所能表现的这种纯音乐性的“观念”实际上不过是乐音进行的各种不同形式，汉斯立克认为这就是音乐的内容。“乐曲的内容除了听到的乐音形式之外，别无其他东西；因为音乐不仅是通过乐音来说话，它说的也仅仅是一些乐音而已”（同上书 105 页）。其他艺术中所具有的那种内容（如题材）和做为被表现的对象的素材，在音乐中是根本不存在的。从这个意义上说，音乐艺术具有一种“无内容性”。在这个基础上，汉斯立克为音乐的内容下了一个自律美学的经典性的定义：“音乐的内容就是乐音的运动形式。”（同上书 39 页）

于是，在汉斯立克的观念中音乐的内容和形式不过是同一个东西。“什么可以叫做内容？是否就是乐音本身？当然是的；可是，这些乐音已经具有形式。什么是形式？也就是乐音本身，——

可是这些乐音是已经充实的形式。"(同上书 108—109 页)

既然音乐不能表现情感，"情感不能做为审美规律的基础"(同上书 18 页)。音乐的内容不过是"乐音的运动形式。"那么音乐的美是什么呢？汉斯立克的回答是："音乐美是一种特殊的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。"(同上书 138 页)这个定义说明汉斯立克关于音乐美的概念实际上同所谓的纯音乐性的观念、音乐的内容、音乐的形式不过是同一个东西，归根到底都是指乐音运动的形式而言的。

不过，汉斯立克认为这种音乐美也必须有一种所谓"精神内涵"或"内在精神"做为它存在的条件。他说："我们一再重复音乐的美，但不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看为必然的条件。因为没有任何精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也指出：乐音形式与精神内涵是有着最密切的关系的。"(同上书 41 页)这种精神内涵是什么呢？汉斯立克是指一种所谓"幻想力"而言的。正是作曲家将自己丰富的幻想力注入乐音的形式中去，才使音乐美得以产生："组成音乐美的乐音组合、结合关系——这是通过幻想力的自由创造活动而产生的。"(同上书，42页)因此这幻想力正是音乐美的根源。音乐创作过程也就是作曲家通过自己的这种幻想力用乐音关系去"塑造纯粹的形式"的过程。至于作曲家的幻想力究竟是如何变为音乐的，这过程是如何进行的，这是无法回答的，不可知的："有一种原始神秘的力量在作曲家心灵中唤起了一个主题，一个动机，我们永远无法看见这个原始力量是怎样工作的。我们不能追究第一粒种子是怎样产生的，只能做为一个简单的事实来承认它。"(同上书

43 页）

以上就是汉斯立克对涉及音乐本质的一系列问题的回答。这一切都导致他的这样一个自律论的结论，即音乐的内容、音乐的形式、音乐的美“与任何陌生的、音乐之外的思想范围（Gedankenkreis）都没有什么关系”。（同上书 3 页）汉斯立克批评柏辽兹、李斯特、瓦格纳等人想要在音乐中去表现某种音乐之外的内容是“站在错误的立场上”，是“没有置身音乐中，而是置身于音乐之外”，这种批评和责难正是以上述自律论美学的理论立场为依据的。

它的历史价值

汉斯立克是在对他律论的感情美学的尖锐批评中阐述自己的观点的。他对感情论的这种批评包含着合理成份。因为感情美学对音乐内容的解释确实包含过多的不科学的主观因素。感情论者常常将音乐作品本身所包含的、客观的思想感情内容和欣赏者们感受音乐时产生的种种主观想象这二者不加区分，甚至把后者完全当成了前者。这就势必造成对音乐作品内容的理解包含着很大的主观随意性。这不仅不符合作品内容的实际，而且往往是超出音乐表现的可能范围，是强加给音乐作品的。这种情况甚至发展到将音乐作品内容的解释极端庸俗化的地步。汉斯立克列举了将莫扎特的《g 小调第四十交响曲》的四个乐章说成是四个不同阶段的热烈的爱情故事这样极端的例子。汉斯立克的批评无疑是正确的。他抓住了感情美学的这个重要弱点。

汉斯立克之所以能尖锐地提出这个问题，其原因之一是因为他能大胆地去克服长期以来占统治地位的浪漫主义音乐美学的缺欠：即在强调音乐同各门艺术之间的互相沟通、渗透、融合的同时，忽略了音乐做为一门独立艺术的一系列特殊性质。从这个意

义上说，汉斯立克对舒曼的“一种艺术的美学也就是另一种艺术的美学；只是所用的素材不同而已”⑭这一论断的批评是抓住了要领的。汉斯立克因而能郑重地提出在音乐美学的研究中“体系”应该让位于“探索”，也就是说对普遍原则进行推理的演绎法应该让位于对特殊性质进行研究的归纳法。汉斯立克从音乐区别于其他艺术的特殊性质这个角度提出问题，并以此做为基点探讨音乐的本质，这对音乐美学研究在方法论上不能不说是一个重要的突破。没有这一步，音乐美学就不能做为一个独立的科学领域真正确立下来。诚然，对音乐艺术的特殊性质的注视并不是从汉斯立克才开始的，早在古希腊时期亚里斯多德就已经探索过这个问题。但是，汉斯立克却是在音乐美学发展的一个完全新的历史条件下提出这个问题的。这个新的历史条件表现在以下两个方面。

一方面，就欧洲文艺发展的总趋势看，浪漫主义潮流的优势已经逐渐被现实主义潮流所取代。拜伦、雨果的浪漫文学的兴盛已经不能不逐渐让位于巴尔扎克、狄更斯的现实主义文学了。音乐思潮的演变虽然比文学思潮要慢一些，但是，以感情美学为其美学思想基础的浪漫主义音乐在十九世纪五十年代已经进入了自己的末期。它的黄金时代已经临近尾声。肖邦已经逝世，舒曼的音乐创作已经开始衰竭，柏辽兹音乐的浪漫主义光彩已经暗淡，而被后人称之为“新浪漫主义”的瓦格纳、李斯特的后期创作实际上只不过是浪漫主义兴盛时期的回光返照。

另一方面，实证性的自然科学在十九世纪中叶有了迅速的发展。其中特别是生理学、心理学的发展及其在音乐科学方面的应用对音乐美学产生了影响。德国生理学、物理学教授黑尔姆霍尔兹(Helmholtz)的著作《做为音乐理论的生理学基础的音感觉论》的发表为从生理学和物理学角度研究音乐开辟了道路。其后的德国心理学家施图姆夫(Stumpf)则开辟了对音乐进行心理学研究

的新领域。他的两卷《音乐心理学》发表于八十年代。对音乐进行实证性的自然科学的研究，这对于已处于衰落阶段的浪漫主义美学来说，实质上是一个严肃的挑战，因为这种研究强调对音乐进行客观性的考察，力图排除主观的因素。汉斯立克赞同这种新的趋向。他对黑尔姆霍尔兹有很高的评价，在《论音乐的美》一书中称前面提到的那本著作是"划时代的丰富收获"。汉斯立克提出："我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨……假如美学不致全部成为幻觉的话，那末至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实。"(《论音乐的美》1页）可以说，汉斯立克对感情论中的非科学的主观性进行批判，强调客观地考察音乐艺术本身的特殊性质，这些恐怕是只有在当时实证性自然科学发展的基础和前提下才可能提出来的。

上述情况虽然说明在十九世纪五十年代中期汉斯立克的自律论美学的提出已经具备了客观条件，但是，面对当时欧洲乐坛进行理论上的挑战，这对一个只有二十九岁的青年人来说毕竟不是一件轻而易举的事。在当时西欧的音乐评论界浪漫主义音乐大师们的美学观念还有着广泛的影响和很高的威信。舒曼的音乐评论断断续续一直延续到1853年；柏辽兹的评论活动在六十年初仍在进行，而李斯特的重要音乐论文几乎与汉斯立克的《论音乐的美》同时发表。但是，汉斯立克却毫无畏缩。他充满自信，将一个世纪以来的二十几名音乐理论家的名字列在自己的著作中树为论敌，向他律论的感情美学进行论战。这无疑是需要足够的理论勇气和批判精神才能做到的。

我们肯定了汉斯立克从音乐的特殊性质出发对感情美学所进行的批判中包含着有价值的因素；它在西方音乐美学思想发展的

历程中应该得到应有的历史地位。但是，我们不能不同时指出，他对感情美学的批判，在今天看来，并没有完全击中要害，反而将它的合理成份全盘否定了。更重要的是，他虽然提出了音乐的特殊性质这个音乐美学中的重要问题，但是这不但没有因此使他能克服感情美学中包含的唯心主义因素，相反却使自己在音乐本质这个问题上走向了极端，陷入了更深的唯心主义深渊。这正是我们将要在下文中集中讨论的问题。

存 在 的 问 题

汉斯立克的自律美学在音乐本质这个问题的观点存在着一系列的问题。它涉及到音乐的内容、音乐中内容与形式的关系、音乐美等几个主要方面。在这些方面，我们同汉斯立克之间都存在着分歧。

1. 最根本的是哲学认识论上的分歧。

美学的基本问题从来都没有离开过哲学问题。对音乐本质这个音乐美学中的基本问题的分析，我们就不能不将它提到哲学的高度来进行。恩格斯指出："全部哲学，特别是近代哲学的重大的基本问题，是思维和存在的关系问题。……哲学家们依照他们如何回答这个问题而分成两大阵营。凡是断定精神对自然界来说是本源的……组成唯心主义阵营。凡是认为自然界是本源的，则属于唯物主义的各种学派。"[15] 音乐艺术做为一种意识现象、思维领域中的现象，它究竟是独立存在于自然（也即现实）之外的本源呢？还是说客观存在的现实是本源，而音乐只是这种现实的某种形式的反映？这是我们同汉斯立克自律美学在哲学上的根本分歧所在。也许有人会认为这是一个老生常谈的问题，然而这却是一个严峻的、无法回避的、带有根本性的问题。

汉斯立克在这个根本问题上的立场是鲜明而毫不含糊的。他

否定音乐中包含任何音乐之外的内容，排除音乐同音乐之外的思想范围有任何关系，把音乐看成是绝对自律的，这样就从根本上割断了做为精神、思维现象的音乐同客观存在的现实之间的关系。汉斯立克确认存在于音乐中的那种所谓"精神内涵"（也即创造形式的"幻想力"）既不是情感也不是思想，因为情感和思想是根本不能体现于音乐之中的。那么，这种精神内涵或幻想力究竟是什么呢？它只能是一种同活生生的客观存在的现实世界毫无关系的、抽象的精神本体。只有这种不依赖于客观世界而独立存在的精神本体才是音乐的本源。这样，音乐做为一门艺术，它只能来源于人的主观精神的创造，而不依赖于音乐之外的客观现实。汉斯立克在音乐本质问题上的这种自律论观点同唯心主义哲学的下述基本论断是完全一致的：精神现象是不依赖于物质的独立的本体，它只能来源于人类心灵的自由创造。

音乐是一种精神现象，是人类精神活动的产物。在这一点上我们同汉斯立克之间没有分歧。问题在于对这种精神现象本身如何看。在我们看来，音乐中所体现的精神内容，做为一种人类意识，它根本不可能是不依赖客观存在（自然、社会）而独立存在的本源性的东西。它只能是客观存在的一种反映，只能是外在事物在人类头脑中产生的主观映象。这是马克思主义哲学认识论的根本立场。从这种根本立场出发，我们认为音乐中所包含的精神内容不但不象汉斯立克所谈的那样同音乐之外的所谓非音乐的事物无关，相反，它正是受到这种事物的制约和决定，是客观存在的反映。基于这种理解，我们认为汉斯立克在音乐本质问题上的自律论观念从哲学认识论的高度来看完全是一个错误的唯心主义命题。它使音乐脱离了它自身赖以存在的客观基础，使之成为无源之水、无本之木，并由此导致自律美学的一系列错误结论。

为什么这种在我们看来是错误的唯心主义观点却在音乐艺术

领域中能获得广泛的影响？这个问题值得我们认真思索。

我们知道，在任何一门艺术中做为客观存在的外部世界（现实、社会、人）同该种艺术作品所展示的东西之间在形式上都存在着差别性。在不同种类的艺术中，这种形式上的差别性在程度上是很不相同的，而在音乐艺术中，它显得最为巨大和明显。我们可以做一个简单的比较。在绘画艺术中画面上所展示的自然景物同现实存在的客体之间存在着形式上的差别性。例如画面上的自然景物只局限在一个平面上，它只保持着一瞬间呈现出的绝对的静态，它的实际大小也同实在客体不一定相同等等。尽管如此，对于欣赏者来说，绘画作品同现实存在的外部世界之间的关系毕竟还是容易把握的，它们之间的相似性是一目了然的（现代抽象派的作品也许是例外）。戏剧艺术中舞台上展现的情景同真实生活之间的形式上的差别性同这二者之间的相似性相比，是远居于次要地位的。这种差别性远远不会影响观众对戏剧艺术同真实生活这二者间关系的把握。文学、诗歌中的情况同美术、戏剧有些不同了。它不直接展示可见的视觉形象，但是语言文字的巨大功能可以间接地再现广阔的生活情景、复杂丰富的心理状态和思想境界。对于一个具有一定文化素养、生活经验和想象能力的读者来说，文学、诗歌作品中所展示的东西同客观存在的现实生活间的关系是不难把握的，尽管比起造型艺术、舞台艺术要间接些。

在这方面，音乐同上面例举的那些艺术有很大不同。在没有其他艺术手段（如文学、诗歌、舞台艺术……）渗入的纯音乐中，音乐直接展示的音响外形同现实世界中的可视形象、复杂的思想情感等精神现象之间存在着极大的形式上的差别性。除了少数具有音响模拟性因素的音乐作品之外，音乐的音响外形对可见的视觉形象，特别是对纯属精神领域的思想情感的依赖关系在形式上

是非常间接、非常隐蔽、甚至是非常疏远的。二者之间形式上的差别性愈大、愈疏远、愈间接，那么，在揭示前者对后者的依赖关系时就会碰到愈大的困难，这种关系也就愈容易被怀疑乃至否定。本来，在外部世界同人类意识之间的关系这个问题上，由于意识本身做为外部世界的映象已经是主观化了。而音乐作品的音响外形同一般的人类意识相比则是更加主观化的东西，因而音响外形经过意识这个中间环节对外部世界的依赖关系就更难以被揭示，也就更容易被唯心主义所利用了。这也许就是自律论的观念比较难以在文学、诗歌、美术、戏剧等艺术中被发挥和承认，而在音乐艺术中却获得了广泛市场的原因。

我们进一步要问，造成外部世界同音乐作品间在形式上的这种极大的差别性的根源何在？我们认为关键在于音乐所使用的特殊的物质手段。音乐的物质手段既不是造型艺术中使用的石块、颜料，也不是文学、诗歌中使用的文字、词汇，也不是舞台艺术中使用的形体动作，而是声音。（确切地说，主要是经过了选择的乐音。）它的非视觉性和非语义性便造成了音乐作品同外部世界之间在形式上极大差别性的原因。音乐的物质手段的这种特性是音乐区别于其他艺术的总根源。汉斯立克注意到了这个问题，并且指出了它的重要特征，这是他的贡献。然而可惜的是他过份夸大了这一特性，将它绝对化结果导致了错误的结论。

2. 关于音乐的内容。

在这个问题上我们同汉斯立克的主要分歧是：汉斯立克不承认音乐可以表现情感，否定音乐的情感内容，而我们不仅认为音乐能够表达情感，而且认为音乐的内容主要是情感内容。

音乐是社会中人们之间精神交往的一种手段。再孤独再内向的作曲家也总是想通过自己的音乐向他周围的人们说些什么，否则他从事艺术创造活动就是不可理解的。这在任何艺术中都是一

样的。问题在于：音乐说些什么？它能够说些什么？这在不同艺术中就不尽相同了，它最终取决于该门艺术的物质手段是怎样的。

文学的物质手段是文字、词汇。它们做为概念的符号既能确切地描绘复杂的生活事件和情节，又能叙述人的情绪、情感等心理体验，直至直接表达做为逻辑思维过程成果的高度抽象的思想、观念。造型艺术则通过石块、泥巴、颜料色彩等手段再现现实中视觉可以感知的实在客体，诸如人物形象、自然景物、直至丰富的生活情景。戏剧艺术则通过语言、动作忠实地再现现实生活的复杂情景、表现生活中的矛盾冲突、直至揭示生活真理。然而纯粹的音乐却无法直接做到这一切。以单纯的乐音做为物质手段的音乐，它既不能象造型艺术那样直接展示可见的视觉形象，更不能象文学、诗歌、戏剧那样直接描绘生活事件、情节，叙述抽象的思想和观念。但是，音乐却可以表现作曲家在一定思想观念的基础上产生的对客观现实的复杂丰富的情感反应。音乐难以直接体现概念、判断、推论、等抽象的概念性内容以直接诉说人的理性世界，但却可以体现感性的、具体的感情内容以诉诸人的感情世界。

汉斯立克否定音乐可以表达情感的主要论据是：情感的内容包含着概念的核心，它只能通过概念才能予以说明，而音乐不能重现概念，因此音乐不能表达情感。汉斯立克的前提基本上是正确的，但结论却是不正确的。确实，情感特别是具有深刻社会内容的情感，它的产生不能没有理性思维和思想做为基础。任何情感都是不能不受思想支配的。但是它做为一种心理现象毕竟与抽象的思维过程有很大的区别。在不同思想基础上，由不同的对象引起的情感反应是复杂而多样的，它们可以被归纳为多种不同类型。这各种类型的情感具有相当的概括性。对于引起情感反应的

对象和产生情感的思想基础来说，情感一经产生便具有了自己的相对独立性。在这种情况下，通过非概念的某种特定手段，越过引起情感反应的对象和情感赖以产生的思想基础，直接揭示已经具有高度概括性和相对独立性的感情过程，这不是不可能的。

对于音乐来说，这手段就是以声音为基本材料的音响结构。前面已经提到，在声音和人类情感之间存在着极大的形式上的差别性。前者是一种物理现象，而后者则是一种心理现象。但是，音响结构之所以能够表达特定的情感，其根本原因在于这二者之间存在着一个极其重要的相似点。那就是这二者都是在时间中展示和发展，在速度、力度、色调上具有丰富变化的、极富于动力性的过程。这个极其重要的相似点正是二者之间能以沟通的桥梁。最有力地反驳了汉斯立克论断的是音乐实践。柴科夫斯基在他的《第六交响曲》中使用的是纯音乐手段。既使没有后加上去的那个“悲怆”的标题，恐怕也不会有一个听众会认为这部作品的末乐章表现的是轻松和快乐，相反，他们会大致上一致地认为这里表现的是抑郁和悲哀。既使听众并不了解柴科夫斯基所处的社会历史条件以及他的世界观、生活经历和感情体验，也会得出这种结论。如果象汉斯立克所说音乐不能表现情感，音乐中根本不包含情感内容，那么，上述现象如何解释？

汉斯立克否定音乐表现情感的另一个重要论据是：所谓音乐中的情感内容本身是不确定的，而内容应该是确定的东西。怎么能把这种不确定的、有多种解释可能的东西称做是音乐的内容呢？在我们看来，音乐的感情内容既是确定的，又是不确定的。作曲家在音乐作品中表现的情感本身不是凭空、随意产生的。它只能是具有特定世界观和生活经历的人对特定事物（社会、现实）的心理反应的产物。没有无缘无故的欢乐，也没有无缘无故的悲哀。柴科夫斯基《第六交响曲》末乐章中所表现的悲哀正是十九世纪末动

荡、黑暗的俄国社会中的一个不甘沉沦的知识分子，因看不到社会出路和人生意义而产生的悲哀。从这个意义上说，音乐的感情内容是确定的。但是，由于音乐的物质手段具有不能重视概念的那种非语义性，情感内容通过声音体现在音乐中之后，对于听者来说，它的确定的思想概念含义便无法具体把握了。也许可以说情感内容的确定性被非语义性的声音手段给"滤掉了"。我们不能不承认这个现实，这正是纯音乐的内容所具有的一种特性。汉斯立克不去进一步探索这个特性，而把它做为论据来否定音乐中的感情内容的存在，这无论如何是站不住脚的。

我们指出纯音乐难以直接表达抽象的概念性内容，而强调音乐主要是表达心理性的感情内容，这决不意味着我们轻视思想观念在音乐中的地位，忽略音乐的高度思想性。在这个问题上我们既反对汉斯立克的自律美学，也反对他律论的感情美学。

我们已经指出了自律美学否定音乐同音乐之外的"思想范围"的关系，甚至认为音乐是"鄙弃思想"的。值得我们注意的是，他律论的感情美学在强调音乐的感情内容的同时，在理论上最后也走向了排斥理性、排斥思想的道路。前面引述过的李斯特在论文《柏辽兹的"哈罗尔德"交响曲》中的观点就是一个极端的例子。自律、他律这两种相互对立的音乐美学派别在这一点上居然越走越近，甚至殊途同归了。因此我们不仅对汉斯立克的自律论持批判的立场，而且也必须同时与李斯特的他律论感情美学划清界限。

我们承认音乐最重要的内容是情感的表现。但这情感本身绝不象感情美学所理解的那样，是什么同理性、思想对立的、超脱一切的纯主观精神。在我们看来，人类的情感是人对作用于他的客观现实事物的主观体验和心理反应，是人对客观现实的一种反映形式。人做为社会和阶级中的一个成员，他的情感不能不受到社会制度、阶级关系以及种种意识形态的深刻影响。也就是说，

情感虽然是一种有自己独特形式的、不同于理性思维的心理活动，但是它不能离开思想的制约。情感一旦离开思想、观念的规定，就会变成一个空洞、抽象、不可理解的东西。任何一个艺术家的情感都不能不是受自己的思想支配的。抽掉情感的思想基础，将它抽象化，用情感来排斥思想，这无疑是错误的。《悲怆交响曲》末乐章中的抑郁和悲哀绝不是一种什么自生的、超脱一切的、摆脱了"思想重负"的抽象的纯主观精神。它是十九世纪末叶一个苦苦思索人生意义和社会前途而又不得其解的、孤独失望的俄国知识分子发自心底的声音。这部作品的价值绝不仅在于它生动而强烈地表现了人类丰富的情感，而更在于蕴藏在这种情感表现中的深刻的思想性。它的价值在于它通过音乐的手段独特地揭示了十九世纪末俄国知识分子面临深刻的精神危机这样一个严肃的社会问题。也正是在这个意义上，我们说音乐绝非如汉斯立克所说是自律的，而是现实的反映，而这个反映是以情感为中介的。也就是说，这种反映的特点在于它并不提供具体对象的映象，而是体现对象在主体身上所引起的种种复杂丰富的心理反应和体验。柴科夫斯基在《悲怆》中没有也不可能去揭示十九世纪末俄国社会具体的社会矛盾和冲突，它的复杂的阶级关系；他表现的只是自己同这一切之间的情感关系和他所持的感情态度。因此，我们认为音乐就其本质而言，它不是直接去"表现"某种思想、观念（在这一点上我们同汉斯立克是一致的），而是通过感情这个中介达到对现实的本质的反映。对"反映"这一概念，我们是从哲学认识论这个深刻的意义上去理解的。这正是我们同汉斯立克在音乐内容问题上的最根本的分歧。

在讨论音乐内容时，还有一个问题不能忽略，那就是：除了音乐同情感之间的关系外，还有音乐同自然界实体之间的关系。在这个问题上汉斯立克的观点是前后矛盾的。他一方面承认音乐

能“摹仿外在的现象”，认为“我们确实能用音乐来描绘事物”（《论音乐的美》28—29页），而另一方面又否定音乐同自然界实体的联系，强调“自然界却没有可做为音乐摹拟对象的事物。”（同上书98页）产生这种矛盾的原因在于汉斯立克无法否认音乐作品中对自然界进行摹拟描绘的事实，但为了坚持音乐彻底的自律性的论断，又不得不否认音乐同音乐之外的事物的任何关系。

我们认为音乐除了以情感表现为主要内容，通过情感这个中介反映现实之外，摹拟描绘性的因素也构成音乐内容的一个部分，也是音乐反映现实的途径之一。音乐作品中所描绘的大海波涛、森林呼啸、狂风暴雨直到虫鸣鸟啼、钟声号角、刀剑相击都属此类。这里，我们特别感到兴趣的是音乐同人类表情声调、语言音调之间的关系。对这个问题汉斯立克避而不谈。音乐中的旋律、节奏因素同人类的哭泣、哀号、狂笑、叹息、呼喊以及语言中富于表情性的种种抑扬顿挫的音调有着极为密切的内在联系。历来作曲家理论家们对这种关系都曾给予很大的注意。从十七世纪意大利作曲家吕利到十九世纪斯拉夫民族的作曲家穆索尔斯基和杨那切克，从十八世纪的法国学者卢梭到二十世纪苏联音乐学者阿萨菲耶夫都从创作实践和理论研究的不同角度对此进行过探索。我们认为对这个问题的深入研究对音乐美学具有很大的理论意义，也许将会在音乐如何表达情感这个课题上取得一个重要的突破。汉斯立克在批判具有机械唯物论倾向的模仿论上有他正确的一面，然而他为了维护自己的自律美学而不惜否定音乐同自然界实体之间的关系却不能不说是极为武断的。这恐怕也是与他自己所提倡的“体系让位于探索”相违背的。

不过，我们也不能因此而走向另一个极端，去过份强调摹拟描绘性因素在音乐中的地位，不分主次地将音乐中的情感因素和摹拟因素放在同等的位置上。现实中的音响实体毕竟不是音乐所要

表现的主要对象。有价值做为音乐摹拟对象的自然界音响不仅极其有限，而且它们一般并不具有多少社会性的内容，更难谈到它具有多少揭示生活本质的可能性。至于音乐对视觉性的自然景色的“描绘”，这在很大程度上仍然是以情感为中介的。音乐通过音响手段很难复现非音响性的自然景物。它所表现的主要还是人在大自然景物感染下所唤起的情感体验。阿炳的《二泉映月》所描写的毕竟不是无锡的二泉和天上的月亮，而是这位境遇悲惨的盲艺人在彼时彼地产生的心理体验：凄凉、悲哀而又充满郁愤的感情波澜。关于这一点，南京艺术学院学报上发表的关于该曲产生过程的文章提供了有力的史实证据。

3. 音乐中内容与形式的关系。

对于汉斯立克来说，这个问题似乎根本不存在，因为在自律美学中这二者不过是同一个东西。汉斯立克的美学实际上也必然导致美学上的形式论。我们没有把汉斯立克称为形式主义者，只是因为他同时还提出了“精神内涵”的概念。不过，这个既抽象又空洞的精神内涵其实也是与形式同一的。他强调说，音乐的形式也就是变成了形象的精神内涵，那么，反过来说，这精神内涵不也就是音乐的形式了么？

我们认为音乐同其他事物一样，其内容和形式是不能随意加以混淆的。它们是既对立又统一的两个方面。什么是音乐的内容？它主要是体现在音乐中的人对特定事物的感情反应。什么是音乐的形式？是体现这种感情反应的音响手段。二者是相辅相成、互为条件的。没有音乐的内容就谈不到用来体现这种内容的形式；没有音乐的形式，音乐内容就无从体现。李斯特对这个关系的理解比起他的论敌汉斯立克要高明得多，他说：“艺术中的形式是放置无形内容的容器，是思想的外壳、灵魂的躯体。因此形式应当细加琢磨和适应它所包含的内容，内容应当透过它使大家

都看得清楚。”⑱

音乐中内容与形式的关系问题涉及到音乐美学和音乐史学中一个极其重要的问题：推动音乐艺术不断发展的内在原因或动力究竟是什么？从自律论的观念来看，只有作曲家的幻想力的发展、也即作曲家内在的创造精神自身的发展才是音乐艺术发展的内在原因和动力。但在我们看来情况并不是这样。事物发展的根本原因不在事物的外部而在事物的内部，在于事物内部的矛盾性。音乐中的内容和形式之间的矛盾性，二者之间的互相依赖和互相斗争，正是从内部推动着音乐自身不断发展的原因和动力。音乐的内容是一个比较活跃的、易变的因素，它随着社会现实和人类精神生活的发展而不断地变化。这变化推动着音乐形式发生相应的变革。而这形式的变革又反转过来促进内容的深化。音乐中的各各矛盾运动是绝对的，它贯穿在音乐历史发展过程的始终。贝多芬音乐的创新不能只从他创造音乐形式的幻想力的丰富中得到最终的解释。更深刻的原因只能到十九世纪初叶欧洲社会生活的巨大变动，它为贝多芬音乐的内容提供的广阔的新天地，以及这种新内容力图突破旧形式的束缚从而发生的新变革之中去寻找。每当新的内容导致了旧形式的变革，通过新形式的创造达到了二者之间的新的平衡，音乐艺术就向前发展了一步。正是这种音乐内部的矛盾运动推动着西方音乐以早期中世纪的粗陋的二声部奥尔加农发展到十九世纪贝多芬的交响曲和瓦格纳的歌剧。这也正充分说明了客观存在的社会现实如何从外部决定着音乐本身。因为没有社会现实生活的变革也就谈不到音乐内容的变革，也就谈不到推动音乐自身不断向前发展的内容形式之间的矛盾运动，音乐也就失去了生命。这就再一次说明了音乐绝不是汉斯立克所谓的自律的。

在阐述上述原理的同时，我们并不忽视音乐中形式因素的相

对独立性。这种相对独立性在音乐中比在其他艺术中要强烈得多。音乐中的形式因素做为一种表现手段，它的可变性和变化的速度比文学、诗歌大得多。人们在观赏莎士比亚的戏剧时，在形式因素方面不会感到很大的陷阂和困难，然而在欣赏同一时期的英国音乐时，在形式因素方面就会感到同今天的音乐有很大的距离。一部音乐史比起一部文学史，其中总是包含着更多的涉及形式、风格的复杂变革的部分，其道理也正在此。也正是由于这个原因，片面强调形式因素的自律观念才能在音乐美学中有那么大的市场。

4. 什么是音乐美？

对于自律美学来说，音乐美也就是音乐的形式美。汉斯立克认为音乐美绝不需要任何外来的内容，而把它限制在纯粹感性的外在形式的范围之内，强调“美仅仅在形式”。

我们并不否认音乐中的形式美，而且我们还认为由于形式因素在音乐中有更大的相对独立性，因而形式美的问题在音乐中比在文学、戏剧等艺术中就更为突出。然而它毕竟不是音乐美的全部。就音乐本身的客观属性来讲，音乐美只能是深刻丰富的思想感情内容同与之相适应的、富于独创性的音乐形式的高度统一。二者缺一不可，否则就不能构成音乐美存在的客观条件。《悲怆交响曲》的末乐章中所蕴藏的音乐美绝不仅仅在其音响结构的形式上的巧妙高超。如果其不包含充实、深刻的思想情感内容，那么音响结构的形式再巧妙也只能是空洞的外壳，不能打动人们的心灵。反过来说，再充实再深刻的思想情感如果没有与之相适应的音响形式将它体现出来，就不成其为艺术欣赏的对象。抑郁悲哀的感情本身并不属于美的范畴。只有当它被特定的艺术手段体现出来的时候它才是美。

以上谈到音乐美的性质只是仅就音乐本身的客观属性而言

的。然而，音乐做为一种供人来欣赏的艺术，考察它的美时毕竟不能完全排除审美主体(即欣赏者)的因素。这实际上已经涉及到了美学界长期争论的美是客观的还是主观的。在这个问题上汉斯立克基本上是一个客观论者。他认为："美好的事物始终是美好的……甚至在没有人观看它时也是一样。"美学就是要求"探讨事物不变的客观事实，并强调"审美探讨的研究对象，首先是美的物体，而不是感受着的主体。"(《论音乐的美》2—3页)

汉斯立克在美的本质问题上对主观论的批评虽然包含着合理成分，但他在这个问题上的立场是很难令人完全同意的。音乐的美，从根本上看是一种客观存在，它的客观属性我们前面已经做了分析。这是一个大前提。没有这个前提就根本谈不上主体的审美感受。颠倒了这二者的关系就会陷入主观唯心主义美学的泥坑。但是，音乐的美毕竟不同于自然美。音乐不是自然界的一个客体，而是一种精神产品，是现实通过艺术家心灵折射的一种主观映象，因此它本身具有很高的主观性。在探讨这样一种本身高度主观化的精神产品的美时，是无法完全排除欣赏者主体的因素的。没有做为感受音乐美的主体的听众，而只强调音乐美不以人的意志为转移的客观性，这似乎是难以理解的。在我们看来，音乐美的标准并不象汉斯立克所说是"始终的""不变的客观事实"。它同主体的精神发展，同人的主观审美意识的发展、审美习惯的变化等有着密切的联系。在西方早期中世纪的多声部宗教音乐体裁奥尔加农中平行五度被认为是一种美，但是到了十七、十八世纪近代功能和声体系形成以后，人们则把平行五度做为一种禁例来对待，而到了十九世纪末叶印象主义音乐中，平行五度又做为一种美而被重新发现了。这个事例本身就驳斥了汉斯立克把美看成是与主体完全无关的那种客观论。诚然，音乐美是一种客观存在，但它对于欣赏者主体来说，是否能成为现实的存在，这在很

大程度上还要取决于欣赏者主体的主观因素。马克思说:“只有凭着从对象上展开的人的本质的丰富性，可能发展着并且部分地第一次产生着人的主观的感受的丰富性：欣赏音乐的耳朵感到形式美的眼睛，简单地说，能够从事人们享受和把自己做为人的本质力量来肯定的各种感觉”[17] 马克思的这段话启示我们在考察音乐美时不能完全排除主体。因为只有当欣赏者做为一个社会的人，能从对内容、形式高度统一的音乐本身的观照过程中产生了“把自己做为人的本质力量来肯定的各种感觉”时，音乐美对于他来说才能成为一种可以深刻理解的真实的客观存在。

三、关于音乐的审美感受和音乐的社会功能

先谈谈音乐的审美感受。

这个问题是现代西方心理学派音乐美学研究的中心课题。对这个问题汉斯立克在他的《论音乐的美》中并没有进行比较深入的探讨。其原因不仅在于当时心理学的发展还处在相当幼稚的阶段，更重要的还在于汉斯立克认为感受着的主体并不是审美探讨的对象。他认为从心理学角度研究音乐的审美感受是一种“非哲学”的倾向，它不能引导人们去认识音乐的本质。尽管这样，汉斯立克毕竟还是接触了这个问题，阐述了自己的看法。

汉斯立克并不否认音乐欣赏同感情活动之间的密切关系，而且承认音乐对欣赏者的感情影响能力比其他艺术更迅速、更强烈、更直接。但是汉斯立克却极力贬低欣赏者在感受音乐时所产生的感情反应。他认为这种感情反应完全是非审美性的，是生理性的，乃至是病理性的。他强调说:“陶醉于情感的听众多半在音乐美的鉴赏方面没有受过教育。外行最多感受，有素养的艺术家感受最少。”(《论音乐的美》86页)承认欣赏中的感情活动，但又否定音乐的感情内容的汉斯立克感到只用生理学来解释音乐的情感影响力

是缺乏说服力的，于是他只好求救于当时已出现的“移情说”来为自己辩解：音乐中并无情感内容，情感是在欣赏音乐时“移入到音乐作品中去的”。那么究竟什么样的音乐欣赏才是真正审美性的欣赏呢？在汉斯立克看来，那就是对音乐作品完全不带所谓“任何物质兴趣”的、排除情感活动的、直观的欣赏，也就是欣赏者的幻想力对“乐音的运动形式”的一种所谓纯粹观照。

汉斯立克的这种观点完全是建立在他对音乐本质问题的自律性观念的基础上的。这就必然导致一个结果：将音乐审美感受这个异常复杂、丰富的、包含着多种心理活动内容的综合过程加以极端的简单化、片面化，将这个过程只归结为对音乐的形式美的欣赏。

汉斯立克的上述观点不是什么新发现，它直接来源于康德的音乐美学观。康德认为纯粹的审美活动是一种不涉及概念、欲望而只对对象的形式所进行的观照活动。审美判断没有明确的目的性，但却具有符合目的性，也就是说审美对象的形式适合于欣赏者的想像力和理解力的自由活动与和谐合作；这样，对象的形式同主体的认识功能内外契合，令人产生一种愉快。而纯音乐正是这种纯粹的审美活动的对象。汉斯立克所谓的对音乐作品的欣赏“完全不带任何物质兴趣”，也就是康德所说的审美判断不带目的性，不涉及概念、欲望；汉斯立克的所谓乐曲产生于作曲家的幻想力，又诉诸于欣赏者的幻想力，也正是康德所说的对象的形式同主体的认识功能内外契合的那种“符合目的性”的同义语。可以说汉斯立克在音乐审美感受这个问题上的论点只不过是康德关于审美判断的理论在音乐上的移用。

音乐审美感受过程远远不是汉斯立克所描绘的那样一个简单的过程。它是一个复杂的多种心理功能的综合、互相交错、互相渗透的过程。就音乐欣赏的实际经验来看，我们认为可以将音乐

欣赏的过程简单划分为以下三个环节：即音响感知，情感体验和理性把握(也即理解)。从音响感知到情感体验，我们称之为过程I；从情感体验到理性把握(理解)我们称之为过程II。人的认识有一个总的规律，即从感性认识向理性认识的发展。对音乐欣赏的总过程，这个规律是适用的。人们在欣赏一部思想情感内容比较深刻的音乐作品时，总是从对音响的实际感知开始，最后才发展到有所感触，引起思索。总的来讲，这是一个从感性到理性的过程。但是音乐作品做为人们感受和认识的对象，其中所包含的感情因素和理性因素是高度统一地融合在一起的，二者之间不能机械地分割。因此，从感性到理性这个公式就不足以用来说明音乐欣赏过程的复杂的本来面貌。从音乐欣赏的实践经验中我们知道：从音响感知到情感体验这个过程（即过程I)，绝不只是一个单纯的感性过程，其中已经包含着对理性因素的理解；而在从情感体验到理解这个过程(即过程II)则不仅仅是一个理性过程，对感性因素的把握一直贯穿其中。二者之间不是截然划分的，阶段性也不是那么明显。现在让我们来分别看看这两个过程的情况。

关于过程I，汉斯立克实际上也是承认其存在的，分歧在于如何看这个过程的性质。在汉斯立克看来，欣赏者从音响感知到产生情感体验，这主要是一个生理性过程，是非审美性的。实际上，对汉斯立克来说情感体验成了欣赏者把握音乐美的最大障碍。我们认为音乐对人的神经系统确实有刺激作用。音乐激发人的情感，这之中包含着一定的生理因素是不能否认的。它同审美活动确实不是一个东西。但是，这种因素根本不是音乐欣赏过程中起决定性作用的东西。人们把音乐做为一种艺术来欣赏时产生的情感活动主要不是生理性现象，而是一种复杂的心理性现象，特别是一种社会性很强的复杂的心理性现象。在我们看来，欣赏者主体的这种情感活动不但不是达到对音乐美的把握的障碍，相

反，它是音乐欣赏总过程中极其重要的中心环节。没有这个环节就达不到理性把握这一最后环节。因此它不但不是障碍，而是必经的桥梁。

在过程Ⅰ中有一系列理性因素制约着和决定着主体对音乐的情感体验。这些因素中包括主体的音乐感受能力、音乐素养乃至整个文化素养，以及主体的直接或间接的生活体验的积累。一个根本不知道什么叫抑郁和悲哀的人，在欣赏《悲怆交响曲》末乐章时是很难产生深刻的情感体验的。这正说明欣赏音乐时产生的情感活动绝不仅仅是生理过程，而是一个丰富的心理过程，在这个过程中上述一系列理性因素起着重要作用。同时我们也应该看到，在过程Ⅰ中对音乐的形式美的欣赏也在同时进行着。这种对音乐形式美的感受能力本身就包含着明显的理性因素。一个透彻了解奏鸣曲套曲结构原则的欣赏者在欣赏一部交响曲时总是要比一个对这个原则一无所知的人感受得更深一些。"只有理解了的东西才更深刻地去感觉它。"[18]汉斯立克所说的"外行最多感受，有素养的艺术家感受最少"是根本站不住脚的。

关于过程Ⅱ(即从情感体验到理性把握)，在汉斯立克的自律美学的观念中实际上是根本不存在的，因为他既不认为情感体验是音乐欣赏过程中的必要环节，更不承认音乐中存在着需要通过理性去把握的那种反映着客观现实的思想观念内容。汉斯立克也讲音乐欣赏是一种"真正的精神活动"，是一种"脑力劳动"，但他所指的原来不过是对音乐的形式美的"纯观照"而已。

在过程Ⅱ中，对音乐形式的观照一直在继续进行着，而且在不断深化，特别是对于音乐素养较高的欣赏者来说更是如此。与此同时，情感体验的活动也在进行着，而且也在不断深化。二者不可分地交织在一起。但是欣赏者并不会在对形式美的观照和音乐引起的情感体验面前止步。对于一个严肃的欣赏者来说，当他

欣赏的对象是一部内容比较深刻的音乐作品时，是会导致理性把握这个最后环节的。他在欣赏《悲怆交响曲》时不会只满足于作品形式上的完美、表现手段的高超，也不会只陶醉于音乐在自己感情中唤起的强烈反响，他必定会进一步思索：难道柴科夫斯基只是为了向我们显示他的高超的艺术技巧、驾驭形式的能力，只是想告诉我们他如何抑郁悲哀么？乐曲最终要向我们说些什么？在精神上究竟给予我们一些什么启示？这就引向了对音乐的真正的“理解”了。

对于纯音乐来说，达到这样的理解是不容易的，因为音乐作品本身并没有在我们面前直接地展示这一切。为了能真正深刻地“理解”一部音乐作品，除了要求欣赏者具有起码的音乐感受能力和心理反应功能之外，还要求对下列一系列因素有理性的了解：诸如作品产生的时代、历史、社会背景、当时的思想潮流（特别是音乐思想潮流）、作曲家的生活经历、思想倾向、艺术观等。试想，如果我们只凭对作品的音响感知而对十九世纪末叶俄国的社会历史状况和音乐潮流一无所知，对柴科夫斯基的生活经历、思想倾向全无了解，在这种情况下能够谈得上对他的《悲怆交响曲》有真正深刻的理解么？这里谈的是欣赏问题，但实际上涉及的仍是音乐内容这个根本问题。汉斯立克虽然一般地承认艺术同时代思潮、社会动态、作者的个人经历等都有关系，但是当对音乐进行美学的探讨时，却坚决主张排除这一切因素：“美学探讨不谈作曲家的个人情况和历史背景，它不管这些，它只听见也只相信作品本身的表现”，“乐曲产生时代的社会政治背景跟乐曲的性格本身（就它本身而论）相距就更远了……审美研究不能以存在于作品外的任何情况为依据。”（《论音乐的美》52页、63页）从这里可以再一次看到我们同汉斯立克自律美学之间的深刻分歧。

需要特别指出的是，音乐欣赏中理解的幅度比其他艺术中要

宽。本来艺术中的理解比起科学中的理解已经要宽得多，它不像科学那样明晰、确定。艺术贵在含蓄。欣赏艺术时理解也因人而异，在侧重点、深度、广度上互相之间往往有很大差异，而音乐尤其如此。在欣赏一部纯音乐作品时，同欣赏一部小说、戏剧不同，这时欣赏者的想像力和理解力不受特定的环境、情节、人物所束缚，不必让自己设身处地地去体验某种特定环境、特定冲突中的人物的感受。欣赏者可以不受这些限制，最大限度地把自己投射到音乐中去，让自己的想像力和理解力充分自由发挥。音乐对于他来说不是一种"虚构"，自己也不是一个冷静的旁观者，沉浸于音乐中的欣赏者常常是处于"我"与"非我"之间。这种"你中有我，我中有你"的境界在音乐欣赏中也许是最为强烈的。

最后让我们简略地谈谈在音乐的社会功能问题上同汉斯立克之间的分歧。

汉斯立克只承认音乐的美使人们获得精神上的审美的愉快，而对音乐所具有的其他功能采取一概否定的态度。他不指名地批评贝多芬关于音乐具有对人的精神启示作用的思想，说"有些人声言音乐在人类精神的启示中占一个卓越位置，可是音乐没有这个作用，也永远不会有这个作用。"(同上书49页)他尖刻地嘲笑古代希腊还处于幼稚阶段的关于音乐的道德伦理作用的学说，而且断定："乐音的道德影响也随着精神和性格的未开化状态而增长。文化教养的影响愈小，这种力量的冲击也就愈强。"(同上书81页)至于在教育、政治等方面的功能，汉斯立克则更是全然否定的："为了教育、政治和其他目的而使用的手段，它什么都是，但就不是独立的艺术。"(同上书84页)

汉斯立克这种观点的直接来源仍然是康德的美学。康德承认音乐能"更丰富多样地激动我们的心情，虽只是一过即逝的，却更深入人心"，但是，音乐既然"本身并无意义，并不表示什么，

不是在一定概念下的客体”，那么，康德就得出结论：“根据理性来评定，音乐比其他的诸艺术有较少的价值。……如果人们把诸艺术的价值按照着它们对人们的心情所提供的修养来评量，那么，音乐就将在诸艺术中居最低的位置，因它只用诸感觉游戏着。”[19]在我们看来，康德、汉斯立克对音乐的社会功能、音乐的社会价值这个问题上的错误的根源显然是在于他们对音乐本质所作的具有强烈形式论倾向的自律性的解释。根据本文中所阐述的我们对音乐本质的理解，音乐在影响人们的精神、情操乃至社会风尚方面的功能是不容否认的。这种影响可能是积极的，也可能是消极的，然而它毕竟存在。问题在于这种影响或作用是通过什么途径实现的。

费尔巴哈说：“人的本质是在对象上面向你显示出来的，对象是人们显示出来的本质，是人的真正的、客观的‘我’。”[20]对于艺术这个现象来说，这段话既适用于创作，也适用于欣赏。对于以情感为主要内容，在欣赏过程中最易产生“物我同一”感的音乐来说，更是如此。当人们沉浸在一部思想情感深邃、境界情操高尚的交响曲中，心灵为它所深深打动的时候，他们窥视到的不仅是这部交响曲作者的那颗灵魂。他们同时也在“直观自己”、“认识自己”，似乎也在发现着他们自身的价值。贝多芬的《第五交响曲》不仅使我们认识了贝多芬，同时也使被它深深感动了的听者感到自己做为一个人所具有的充实的精神力量、意志和信心。听者自身蕴藏着的这一切似乎都被音乐所唤醒，在体验音乐的过程中认识着自己，肯定着自己。一颗卑鄙、龌龊的灵魂难道能真正理解这样一部作品并为它所深深感动？同样道理，一个迷恋于黄色下流的靡靡之音的人在这音乐中看到的也正是具有同样生活情趣和精神境界的自身，在这个“真正的、客观的我”中看到的是正是他自己的价值。正如费尔巴哈所说：“感情的对象就是对象化的

感情。……当音调抓住了你的时候，是什么抓住了你呢？你在音调中听到了什么呢？难道听到的不是你自己的心的声音么？”[21] 人们的心灵情操、思想境界也许没有音乐中表现的那么丰富、那么崇高，但是却可以通过欣赏这样的音乐使自己精神境界不断地接近它，使之充实、高尚起来。这正是音乐对人的潜移默化的力量之所在。人是社会性的人，音乐的这种功能也必然是一种社会的功能。我想，我们正是应该从这个意义上去认识音乐在一系列诸如道德、教育、政治等领域中发挥的深远的作用。

以上我们对汉斯立克的自律论美学观做了一个概括的评述。我们看到，这种美学观是如何从对音乐本质的特殊性质的探讨开始，迈出了有价值的第一步，而最后却得出了唯心主义的结论。人类长期以来对音乐本质的认识经历了一个曲折的过程，正像列宁比喻的那样，这认识不是一条直线，而是一条曲线。对音乐本质的特殊性质的认识构成了这条曲线的一部分，但是汉斯立克片面地夸大了这种特殊性质，使音乐离开了活生生的客观现实，失去了存在的基础。汉斯立克将这条曲线的这一个片断变成了一条独立完整的直线，正是这条线把他引到了唯心主义的泥坑。汉斯立克正是在这里失足的。正如列宁所说：“从粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点看来，哲学唯心主义是把认识的某一个特性、方面、部份片面地、夸大地、过份地发展（膨胀、扩大）为脱离了物质、脱离了自然、神化了的绝对。”[22] 列宁将哲学唯心主义比做是“生长在活生生的、结果实的、真实的、强大的、全能的、客观的、绝对的人类认识这棵活生生的树上的一朵不结果实的花”，汉斯立克的自律论音乐美学正是在人类探索音乐本质的这棵活生生的树上的一朵不结果实的花。

有人说汉斯立克的自律美学已经是一个历史的陈迹了。其实，这是不确的。它在二十世纪的西方获得了它在十九世纪后

半叶所未曾获得过的反响。它的影响不止于音乐美学这一理论领域，而且还扩及到创作领域里。许多现代主义的音乐大师们的音乐思想同汉斯立克的渊源关系是显而易见的。斯特拉文斯基关于音乐本质有两段名言："就其本质而论，音乐是不能表现任何一点什么的，不管它是一种感情，一种态度，一种心理状态，一种自然现象或者其他什么。'表现'从来不是音乐内在的特点。而且无论如何它的存在权利并不依靠'表现'。如果音乐真像历来所指认的那样，似乎是在表现一点什么，那不过是幻想，而不是现实。""音乐的现象给我们提供了唯一的目的：在各种事物之能建立一种秩序。这种秩序唯一要求的、而且无可通融的是一种结构。如果结构已经完成，秩序已经建立之后，就一切都完事了。如果再要寻找别的什么、期望别的什么，都是徒劳的。"(《音乐的诗学》1956年)读过汉斯立克《论音乐的美》的人都会明白，斯特拉文斯基的这些话中没有什么新东西，它不过是在新的历史条件下重复着汉斯立克的思想。《论音乐的美》一书中潜藏着的音乐超脱一切、为艺术而艺术的思想，在当时并没有得到多少支持者，但是在二十世纪西方音乐世界中却获得了新的意义。许多在社会理想，人生信念、政治信仰等方面陷入了严重精神危机的作曲家们在思索音乐中带有根本性质的问题时，在汉斯立克那里找到了知音。二十世纪西方音乐美学研究中自律论倾向的异常活跃则是这种趋向在理论形态方面的体现。

近期来，汉斯立克的音乐思想在我国音乐理论界引起重新的注意，这当然不是偶然的。因为一方面，汉斯立克的音乐思想长期以来在我国一直是处于被批判的地位，但对这种学说的本身却常常是人云亦云，很少进行认真的分析研究，更谈不到真正的批判。另一方面。由于种种原因我国音乐美学这个学科没有得到应有的发展；人们常常满足于只从艺术的一般共性的角度看待音

乐，而很少注意对音乐艺术的特殊规律性的研究。思想禁锢被打破以后，音乐理论界思想也开始活跃起来，出现了可喜的局面。在这种情况下，汉斯立克的音乐思想在音乐理论界引起人们的兴趣和思索，这是完全可以理解的。摆在我们面前的是如何就这个问题将讨论和研究正常地开展起来，这无疑对建立和发展马克思主义的音乐美学体系是有深远意义的。如果本文能在这方面成为一个开端，起到抛砖引玉的作用，那么，笔者将欣慰地认为这篇文章完成了它的使命。

---

① 参见卡茨：《音乐美学的主要流派》。德国费狄南·恩克出版社1929年版11页及该书导言。

② 见《西方美学家论美和美感》。北京大学美学教研室编选，1962年版106页。

③ 参见罗塞夫：《古代音乐美学》。莫斯科国家音乐出版社1960年版16—32页。

④ 参见柏拉图：《文艺对话集》。人民文学出版社1963年版298页。

⑤ 参见罗塞夫：《古代音乐美学》。莫斯科国家音乐出版社1960年62—64页。

⑥ 加里略：《关于古代音乐和新音乐的对话录》。转引自舍斯塔科夫的《从美育论到主情论》第一卷。

⑦ 卢梭：《试论语言的起源》。转引自《卢梭论旋律与和声》，《音乐译丛》第一辑，音乐出版社1962年版76—78页。

⑧ 参见《西方美学家论美和美感》。北京大学美学教研室编选1962年版30页。

⑨ 康德：《判断力批判》上卷。商务印书馆1965年版68页。

⑩ 同上书74页。

⑪ 同上书175页。

⑫ 黑格尔：《美学》第三卷上册。商务印书馆1979年版345页。

⑬ 李斯特：《柏辽兹的'哈罗尔德'交响曲》。见《李斯特论柏辽兹和舒曼》，音乐出版社1962年版27—28页。

⑭ 舒曼：《1835年新年祝词》。见《论音乐与音乐家》，音乐出版社1960年版148页。

⑮ 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。见《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版219—220页。

⑯ 李斯特：《罗柏特·舒曼》。见《李斯特论柏辽兹与舒曼》，音乐出版社1962年

版 130 页。

⑰ 马克思:《经济学一哲学手稿》。见《马克思恩格斯论艺术》第一卷，人民文学出版社 1960 年版 204 页。

⑱ 毛泽东:《实践论》。见《毛泽东选集》合订本，人民出版社 1966 年版 275 页。

⑲ 康德:《判断力批判》上卷。商务印书馆 1964 年版175—176页。

⑳ 见《十八世纪末——十九世纪初西方古典哲学》。商务印书馆 1960 年版 486 页。

㉑ 见《十八世纪末——十九世纪初西方古典哲学》。商务印书馆 1960 年版 490 页。

㉒ 列宁:《哲学笔记》。人民出版社1956年版365页。

(原载《音乐研究》1981 年第四期)

黑格尔的音乐美学思想

何 乾 三

西方历史上，最早研究音乐问题的，可以说是哲学家。十九世纪以前，有关音乐美学问题的论述，主要是由他们提供的。黑格尔(1770—1831)，这位著名的德国哲学家，在音乐美学史上也是一个重要人物。他的《美学》是其美学思想表述得最集中最全面的一部著作，其中关于音乐问题的论述，对后世产生过显著的影响。

恩格斯曾经指出：黑格尔哲学体系的出现，在各个领域，其中包括美学，都起了划时代的作用。在给康拉德·施密特的信中，恩格斯还建议他读一读《美学》，并说："只要您稍微读进去，就会赞叹不已。"

今天在我们研究音乐美学的基本问题的时候，为了更好地批判继承和借鉴前人在这一领域中的一切优秀成果，黑格尔的音乐美学思想是不应该被忽视的。特别是作为马克思主义三个来源之一的德国古典哲学，在美学与文艺学方面也提供了丰富的思想资料，可以说它也是马克思主义美学思想的三个来源之一。因此，对黑格尔音乐美学思想的研讨，还有助于我们从历史发展上更清楚地理解马克思主义的美学思想，这对于在我国建立马克思主义的音乐美学体系是很有意义的。

黑格尔音乐美学思想既丰富又复杂，语言也比较艰涩，本文仅

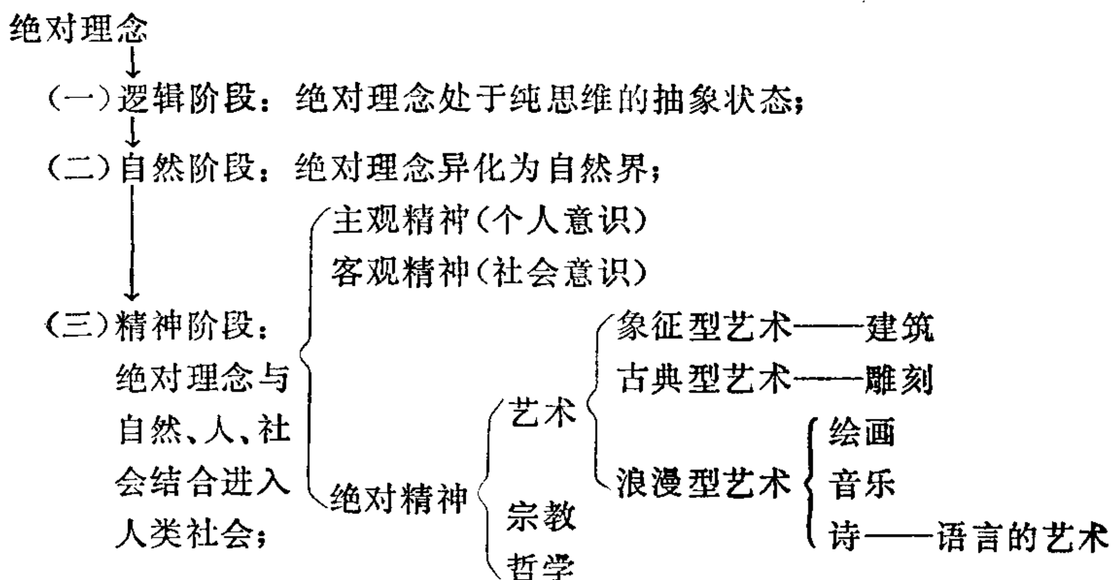
围绕音乐的特殊性问题作一粗浅地述评，目的在于引起同志们的注意，共同加以研讨。

黑格尔关于音乐的特殊性的论述

黑格尔是一个客观唯心主义哲学家，他的美学体系是其哲学体系的一个组成部分。要了解他的音乐美学思想，需先对其哲学体系和美学原则有个起码的了解。

首先，黑格尔认为在自然界和人类社会出现以前，就有“绝对理念”存在。“绝对理念”是一切事物的源泉。世界上任何现象，无论自然的、社会的和人的思维现象，都是从它派生出来的，或者说都是它的外部表现。

其次，他肯定矛盾是一切事物发展的根源，对立统一是事物发展的法则。整个世界都是“绝对理念”在矛盾中不断地否定自己而又回复到自己的辩证发展过程。这个过程经历三个阶段，现简单图示如下：



黑格尔把他的体系说成是一个圆圈，它从“绝对理念”开始，由逻辑阶段，经过自然阶段，发展到精神阶段，最后达到“绝对精神”。这个最后阶段是“绝对理念”发展的最高阶段。在这个阶段

中，绝对理念已克服了由它异化而成的、与它格格不入的自然界的物质外壳，从而在人类历史的进程中通过艺术、宗教、哲学三个阶段，由低级到高级全面地认识自己、实现自己、回复到自己。

黑格尔认为美学就是"艺术哲学"，美学的对象就是艺术。《美学》就是一本研究"美的艺术的哲学"。在《美学》中，他给美下的定义是："美就是理念的感性显现。"①"艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。"② 正是从这些观点出发，他认为艺术的内容与外在形象之间的关系是矛盾双方对立统一的关系；由于这种关系的种种差异就产生了不同的艺术类型。作为艺术内容的理念与感性的艺术存在之间辩证发展的过程也就是艺术演变的历史。

就整个艺术发展的过程来看，基本上存在着先后出现的三种艺术类型。

(一)象征型艺术——建筑：物质表现形式压倒精神内容；理念本身不确定，形象也不确定，二者之间是象征的关系；

(二)古典型艺术——雕刻：物质表现形式与精神内容契合无间，理念与形象高度统一，人神结合，人体最适合表现人的心灵，这是理想的艺术；

(三)浪漫型艺术③——绘画、音乐、诗(语言的艺术)：理念返回内心世界，精神内容压倒物质表现形式，到后期，形象不足以表现理念，理念溢出了形象。

可以看出：黑格尔把整个艺术的发展看作是绝对精神发展过程中的一个阶段，音乐是这个阶段中的一个环节，是浪漫型艺术中的一种艺术体系。黑格尔把音乐看作浪漫型艺术的中心。

这里要说明的是：在《美学》中，黑格尔往往用"心灵"、"绝对心灵"；"精神"、"绝对精神"、"绝对"等来代替"理念"、"绝对理

念”。它们实际上是指同一个东西。“理念”与“绝对理念”只在程度上有所区别，但黑格尔在使用时并不严格，基本上是作为同等程度的概念来使用的。

一、音乐内容的特殊性：

黑格尔认为，艺术的内容是理念，这是共同的；但就各门艺术来说，它们在共同的基础上又各有自己的特点。

音乐属于浪漫型艺术，它的特殊性，显然也不能脱离浪漫型艺术的普遍原则。按照黑格尔的理论，艺术发展到第三阶段亦即浪漫型艺术阶段，理念（心灵、精神）已从外在世界返回主体内心世界，并且已经获得观念上的自为（自觉）存在，因此支配浪漫型艺术的原则是主体性原则。所谓主体性原则，按照朱光潜先生的解释，就是精神（心灵）集中到凝视它自己内心生活的原则。就是说，到了这个阶段，理念或者精神、心灵在内心世界的自我分化中就可以逐步获得它的对象，不必到外界事物中去寻找，并且要逐步抛弃理念与外在事物的具体性相互之间的联系。正因为这一根本性的变化，使得浪漫型艺术从内容到形式都发生了巨大的变化。

黑格尔说：“艺术的对象就是自由的具体的心灵生活，它应该作为心灵生活向心灵的内在世界显现出来。从一方面来说，艺术要符合这种对象，就不能专为感性观照，就必须诉诸简直与对象契合成为一体的内心世界，诉诸主观的内心生活，诉诸情绪和情感，这些既然是心灵性的，所以就在本身上希求自由，只有在内在心灵里才能找到它的和解。就是这种内心世界组成了浪漫艺术的内容，所以必须作为这种内心生活，而且通过这种内心生活的显现，才能得到表现。”④

显然，无论在艺术的对象、表现方式、还是感受方式等方面，浪漫型艺术都与古典型艺术迥然不同。所有这些，在音乐中体现

得非常鲜明。

(一)音乐内容的无形性。

黑格尔说:"音乐无论在内容上,在感性材料上,还是在表现方式上,都和造型艺术相对立,紧紧地把握着内心生活的无形象性。"⑤这段话可以说是哲学家将音乐与造型艺术相比较之后得出的有关音乐特殊性的一条基本原则。在涉及音乐与造型艺术的区别时,都是从这一点出发的。这里所说的"无形象性",以及下文将要涉及的"无对象性"、"无形性"等,其中所指"形象"、"形"、"对象"等都是指事物占空间的形状,或实际外在现象,或者类似造型艺术那样的占空间的艺术形象。

黑格尔认为音乐固然也有内容,但是它既不是造型艺术那种意义上的内容,也不是诗歌意义上的内容。虽然雕刻家和画家"要对所见到的东西加以调整,使它适应既定的情境以及由内容决定的那种表现方式。"但是雕刻和绘画"都永远以描绘占空间的客体形状为目标,因而受到约束,只能运用这种形状在艺术之外原已存在于现实界的现成形式。"⑥诗歌通过语言来表达内容,语言有语义,它能把观感和观念提供给意识,可以在意识里唤起思想和情感。所以诗能够把内容明确表现为情感、观念、事件和动作之类的过程。而这些被读者意识到的观感、情感和思想等通过想象,可以塑造成为一个本身完整的世界,在人们心中构成具有某种具体内容的意象。

黑格尔说:音乐与造型艺术和诗歌都不同,"因为音乐所办不到的正是自展现为客体,无论这个客体是各种实际外在现象,还是精神观照和观念界的意象。"⑦不仅如此,纯音乐还要摆脱诗歌所特有的这种因素,并且趋向于完全抛弃文字的明确性,从而获得完全的自由。反之,如果音乐要求具有象诗歌那样明确的内容,它就必须与诗歌相结合。

那么，在音乐这种意义上的内容究竟是什么呢？或者说，什么样的内容才适宜用音乐来表现呢？回答是："音乐必须表现的是单纯的内心活动，""适宜于音乐表现的只有完全无对象的（无形的）内心生活，即单纯的抽象的主体性。"⑧这里，黑格尔强调的还是音乐内容上的无形象性。就是说用在音乐这种意义上的内容就是完全无对象的或者说无形的、无形象性的主体内心生活。

（二）情感是音乐特别要据为己有的领域。

黑格尔说："音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素，即本身无形的情感，这种情感不能用一般实际的外在事物来表现，而是要用一旦出现马上就要消逝的亦即自己否定自己的外在事物。因此，形成音乐内容意义的是处在它的直接的主体的统一中的精神主体性，即人的心灵，亦即单纯的情感……"。⑨

那么，情感与主体内心生活之间是什么关系？它在主体内心生活与音乐之间起什么作用？它是否还要结合到某种内容上去呢？这位哲学家进一步指出："这种抽象的内心生活以情感为它和音乐发生关系的最主要因素，情感就是自我的自伸展的主体性，它当然要结合到一种内容上去，但是让这内容保持这种直接的封闭在自我中的状态，无外在性，只与自我发生关系。因此情感永远只是内容的包衣，这正是音乐所要据为己有的领域。"并且说："在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中一切深浅程度不同的欢乐、喜悦、谐趣、轻浮、任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦燥、烦恼、忧愁、哀伤、痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。"⑩

这里至少包含以下两层意思：

1. 音乐表现所特有的领域就是情感。

音乐在情感这个领域中有广阔活动的天地，但是音乐所表现

的情感不是一般的情感，是特殊的，有内容的，有限定的情感。

首先，情感是一种精神主体性，是心灵自运动的产物，它处在主体统一的内心生活之中。在《美学》里，作者提及主体内心生活时，有时单指情感；有时指情绪、情感、心境和观感；或者指心情、神智和情感；或者包括情感、情绪和一般内心生活等。不论提法如何，情感总是内心生活的重要组成部分。黑格尔还认为心情和神智"才是内心世界变化的发源地"，才是"整个人的单纯的精神凝聚的中心"。可见，情感在人的内心世界，或者在内心生活中并不占居统帅地位。情感是心情和神智用来把握音乐内容的形式或方式。

其次，黑格尔认为音乐的基本任务在于反映出最内在的自我，但是并非说这个"自我"不结合到某种内容上去。只是要求这种内容无外在性，保持着它封闭在内心世界中的状态，只与情感发生关系，不能直接体现于音乐。只有情感才是内心生活与音乐发生关系的最主要的因素，情感才是音乐所要据为己有的领域。

2. 情感永远只是内容的包衣。

情感既是音乐特别要表现的领域，那么，情感与理念或心灵是什么关系？

首先，这位哲学家认为：各种艺术类型演进的过程，同时也就是理念、心灵演进的过程，这两种演进过程是相对应的。而心灵的演进过程是以先后相承的各阶段的确定的世界观体现出来的。而世界观又是"作为对于自然，人和神的确定的但是无所不包的意识，而表现于艺术形象的。"⑪ 也就是说艺术是和整个时代与民族的一般世界观和宗教旨趣联系在一起的。因为："这些世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里。因为每个人在各种活动中，无论是政治的、宗教的、艺术的还是科学的

活动，都是他那个时代的儿子，他有一个任务，要把当时的基本内容意义及其必要的形象制造出来，所以艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。”⑫

但是，黑格尔又多次强调：观念性的、抽象的东西不能直接表现于艺术；理念、心灵和精神是思考的对象，不能作为艺术的直接对象，因为它们是观念性的东西。如果它们要被表现在艺术中，就不能以抽象的教训，或者作为纯粹观念和思想那种样子进入艺术，它必须个性化，化成个别的感性的东西，必须成为情感和观照的对象。否则艺术的内容和形式就不相融合，艺术作品就会被割裂了。

既然如此，要做到这一点，就需要找到一种形式，这种形式要能同时满足双重要求，一是精神性的要求，二是通过艺术可以掌握和表现的要求。那么，这种特殊的形式是什么呢？

黑格尔举浪漫型艺术中，基督教艺术最普遍而神圣的主题——“爱”为例，说明“爱”这种理念就能满足上述双重要求，它既有纯粹精神印记的普遍性，能满足精神性的要求；同时它本身又是作为情感存在于主体方面，而情感又是可以被艺术掌握的。由此说明，具有精神内容的情感就是能够满足上述双重要求的这种形式，因为它本身就是某种内容的因素，就是内心生活的组成部分，同时它又是封闭在内心生活里的内容所采取的形式。正因为如此，哲学家曾经把情感说成又是内容又是形式。

但是为什么说，情感又可以被音乐掌握和表现呢？“因为心情、心肠和情感尽管都是精神性的和内在的，却和感性的肉体的东西永远有一种联系，所以它们可以从外表方面，通过肉体，通过眼光、神色或是较富于精神性的音调和言语，把精神的最内在的生活和存在揭露出来”⑬就是说情感本身就具有感性性质，它与人的视觉、听觉等感官有一种天然的联系，正是这种天然的联

系能够获得一种符合艺术需要的感性因素。音乐正是利用情感这种感性性质，以及它与听觉的这种天然联系，通过对富于精神性的音调和言语的高度的艺术加工，把最内在的内心生活揭露出来。

具有精神内容的情感既是这种符合双重要求的形式，在具体音乐作品中，情感又怎样获得精神内容呢？也就是说如何结合到具体的内容上去呢？音乐与诗词结合，固然是使时代、民族的精神渗透到音乐内容中去的一大途径，但从音乐本身来说，无论它是否与诗词结合，它本身都要体现特定的思想内容，哪怕还不那么具体。这种思想内容或者是诗词提供的，或是单纯通过作曲家对生活的体验而表现在乐曲中的。无论通过什么途径来的思想内容，要被纳入主体内心生活中时，都必须有一个限定。

黑格尔说："单纯的内心生活就是音乐用来掌握内容的形式，并且凭此来吸取凡是可以纳入内心生活的尤其是可以披上情感形式的东西。但是这里就包含一个条款：音乐不应希求诉诸知觉，而应局限于把内心生活诉诸内心的体会，或是把一种内容中具有实体性的内在的深刻的东西印刻到心灵的深处，或是宁愿把一种内容中的生命和活动表现为某一个别主体的内心生活，从而使这种主体的亲切情感成为音乐所特有的对象(题材)。"⑭ 这里，哲学家已经涉及他后来谈到的音乐掌握内容的两种方式。第一种方式：当音乐以某一伟大事物为内容时，作曲家并不去描绘事物本身的具体过程，而是把这一伟大事物的深刻的意蕴吐露到声音里。第二种方式：通过作曲家被某一事物所激起的情感，作为个人内心体验诉诸音乐。"这种情感也可以由音乐来加以组织，柔化，安静化和观念化，然后通过它的力量在观众心中引起同情共鸣"。⑮

以上可以看出：内心生活通过情感结合到具体内容上去；内心生活通过情感与音乐直接发生关系，从而通过柔化、安静化和

观念化了的有组织的声音把精神的最内在的生活和存在表露出来。正是在这个意义上来说，情感本身是音乐的内容，但又不是内容的全部，它永远只是内容的包衣。

二、音乐的感性材料的特殊性。

黑格尔认为，艺术发展到音乐阶段，绝对精神已返回内心世界，内在因素已显现为主体内心生活，如果还沿用绘画甚至雕刻那种占空间的外在形象来表现美的理念或者精神，就很不适合了。因为情感是不能用一般实际的外在事物来表现的。为解决内容与形式的尖锐矛盾，音乐就抛弃了以前各阶段的形象化方式，不采用占空间事物的结构而用在时间上起伏回旋的声音结构，这样，声音也就成为音乐所特有的感性材料了。

（一）声音材料的特殊性。

1. 否定了物质材料的空间性，获得了观念性较强的时间性：

黑格尔指出：音乐所用的感性材料不仅要抛弃雕刻的三度空间，而且要把绘画在空间的绵延也取消，从而把物质的空间性化成一个个别的孤立的“点”。这种先后出现的点，只在时间中承续下去。因此声音具有了时间的观念性，与此同时，它那抽象的可见性也已转化为可闻性。从物质材料来说，时间上的承续要比空间中的并存更带有观念性，因为声音在时间上的承续要凭记忆来证实它的存在。所以说，声音否定了空间性，从而获得了观念性较强的时间性。

2. 声音否定了静止存在的物质性而转入运动状态：

黑格尔认为音乐否定了占空间的客观物质作为表现手段，抛弃了原来从造型艺术所依据的感性空间，“这种否定也就必然要同时否定前此静止地独立存在着的物质性，就象绘画在它的领域里已把雕刻的主体化为平面那样。所以对空间的否定在这里所指的就是：一种确定的感性材料放弃了它的静止的并列状态而转入

运动，开始震颤起来，以至本来凝聚在一起的物体中每一部分不仅更换了位置，而且还力求移回到原来的情况。”而“这种回旋震颤的结果就是声音，也就是音乐的材料。”[16]

由此可见，声音的产生就是物质运动的结果。而声音是一种否定了的感性因素，一方面它要完全否定空间性，进而就要否定静止地独立存在着的物质性，以致使发音体的物质属性不能直接见于声音，只能间接地或者被推测地出现于它的声音，这就是使物质性观念化了。另一方面，如上所述，声音否定了物体的空间状态，同时，它本身就是音波的运动，后浪推前浪，不断地出现，又不断地消失。正是这两种否定使声音在时间中处于运动状态。在具体音乐作品中，通过乐曲的节拍、节奏、力度、速度、和弦进行等因素所起的作用，这种运动性还会加强。

(二)音乐表现手段的特殊性。

1.经过艺术处理的声音才能成为音乐的表现手段：

声音是音乐的感性材料，但是并不是任何自然的声音，都可以成为音乐的表现手段。黑格尔说：感叹这种单纯的自然表现还不是音乐。只有成为有节律的感叹，才成其为艺术。因此比起绘画和诗来，音乐必须对它的感性材料进行更高度的艺术调配，然后才能以符合艺术的方式把精神的内容表现出来。理由就是“情感本身就有一种内容，而单纯的声音却没有内容，所以必须通过艺术的处理，才能表现一种内心生活。”[17]与绘画不同，对于构成一部音乐作品的声音，我们虽然也要从整体把握它的表现意义，但是每一个声音都有它相对的独立性。它们自身可以独立存在，可以在一定程度上从情感受到生气灌注，得到一种明确的表现。正因为声音具有这种相对的独立性，要使它们成为音乐的表现手段，就要设法把它们组织起来，对它们进行艺术处理。诸如区别噪音与清晰的声音；把自然的声音纯洁化，依据声音的物理性质，按照

数量比例关系，把它们安排在特定的序列之中，安排在各种不同的对立或融合的关系之中等等。这样就赋予声音以音乐所需要的特定性质，并把它们置于各种不同的关系之中。

黑格尔认为，所有这些尽管不违反声音的本性，但是把不同的声音安排成有定性的关系，毕竟是人为的，而不是它们在自然中原已存在的。因此声音之间的各种关系，不同于人或动物的身体的各部分之间或者自然风景中的各种形状之间的关系，它们不是声音本身固有的。就这个意义上说，经过艺术处理的声音之间的这种种关系来自第三方，而且也为第三方而存在，就是说“是为领会出这种声音关系的那个人而存在的。”⑱

2.各种音乐表现手段的特征：

黑格尔把音乐表现手段分为三个主要领域：（1）时间的尺度，节拍和节奏；（2）声响、音质、和声学；（3）旋律。在按照艺术来运用声音时必须注意区分它们各自的特点。（这一部分由于本文篇幅所限，暂略去。）

三、音乐表现方式的特殊性：

（一）音乐表现情感必须缓和它的自然烈性。

黑格尔说，在生活中，情感的自然呼声，例如惊恐的叫号，哀伤的呻吟或者狂喜极乐的欢呼等已经很有表现力，这些都是音乐的出发点，但不是音乐。音乐把内心深处的哀乐情绪流露于声音，在这种流露里必须缓和情感的自然烈性，必须把自然表现的粗野性和放荡不羁性清除掉。因为音乐是灵魂的语言。音乐不单是为了使主体情感得到宣泄或解放，音乐是为他人而存在的，是给人听的。所以音乐要成为人们自由流连欣赏的对象，就必须缓和情感的自然烈性。

如何才能缓和情感的自然烈性呢？那就是不能按照情绪的自然迸发方式去表现情感，而是要凭作曲家丰富的敏感，把灵魂形

成为一定的声音比例关系的响声。就是："要把表现纳入一种由艺术专门为这种表现而创造出的媒介里，使单纯的自然呼声变成一系列的乐音、形成一个运动过程，而这过程的曲折变化和进展是由和声来节制，按照旋律的方式去达到尽善尽美的。"⑲

（二）音乐直接诉诸欣赏者的内心世界。

黑格尔认为：音乐不能象语言艺术那样提供一定的观念，或者叙述事件和动作之类的过程。即使在音乐与诗歌结合的情况下，音乐也"还不能按照观念和思想为自意识所掌握到的样子把那些观念和思想表现为可以观照的外在形状，或是着意要把它们再现出来。"⑳

音乐的表现方式与造型艺术也不同。黑格尔说："音乐形成了一种表现方式，其中心内容是主体性的，表现形式也是主体性的，因为作为艺术，音乐固然也要把内在的东西表达出去，但是即使在这种客观存在中。却仍然是主体性的，……"。㉑音乐是心情的艺术，它直接针对着心情。音乐表现主体性的内容，乃是通过声音的起伏回旋，自由动荡，经过听众的听觉，直接触动听众的情感，直接诉诸听众的内心世界。由于声音的双重否定性，耳朵一听到它，它就消失了，但却留在欣赏者的记忆里，寄托在欣赏者的内心生活中。因此，音乐的表现方式，在本质上既不是诉诸知觉也不是诉诸观念，而是直接诉诸情感，直接诉诸欣赏者的内心世界。

（三）在创作过程中音乐家享有更多的自由。

与其它艺术的创造过程相比，黑格尔认为音乐家享有更多的自由。他承认，音乐家并不是要抽掉一切内容，而是有时要根据歌词所提供的内容去谱曲，有时以较独立自由的方式把某种情调纳入某种音乐主题形式中去，等等。同时他指出：作曲家所写的"乐曲的真正活动范围却仍是偏于形式或较抽象的内心生活和纯

粹的声音，而他对内容的深化并不是使它外现为一种图景，而是一种返回到他自己内心世界的自由中的过程，一种返躬内省的过程，而在音乐的许多领域里也是一种信念的确立，即确信他作为艺术家有离开内容而独立的自由。如果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程，因为艺术通过供观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运，使它成为欣赏的对象，那么，把这种自由推向最高峰的就是音乐了。”[22]

就是说：无论带歌词的音乐还是不带歌词的纯音乐，固然都有它的内容，但是从其创造过程来说，音乐家的活动是直接与包含特定的精神内容而又永远只是内容的包衣的情感和纯粹的声音打交道。而且对内容的深化，也不是把它显现为一种图景，而是音乐家返回自己内心世界，把自己意识到的，体验到的思想感情对象化，并用艺术的声音把它们表现出来。因此，就音乐取消自然事物的客观形象，摆脱情感自然烈性的压抑以及超出具体内容的限制来说，与其它艺术相比，只有音乐才能把这种离开具体内容而独立的自由推向最高峰。

那么，音乐家在创造过程中是不是受声音的限制呢？黑格尔曾经说过：音乐方面关于形式的规律性和必然性全都限于声音本身的范围之内。音乐必须按照经过艺术处理的声音的规律办事，否则音乐不成其为音乐。

音乐感性材料即声音本身存在着许多差异，它们的运动、转变、发展等与音乐的内容、情感之间有远近不同的相对应的关系。但是这种关系，不象造型艺术和诗歌中内容与形式之间的关系那么紧密；音乐中的内容与声音之间的关系要松弛得多。所以作曲家只要掌握了声音形式的规律性，在声音的运用上，音乐家的创作自由也有着极大的发挥作用的余地。音乐创作方式尽管也有一定的规则，主观的幻想也要受这些规则和形式的节制，但是这类

规则毕竟是通套的，在具体细节方面，作曲家仍有无限广阔的天地可以自由回旋，只要他不越出各种声音关系的性质所定的界限。何况，所有音乐表现手段都是人为的，而且是为人而存在的，作曲家完全可能根据表现内容的需要而自由创造，挖掘新的音乐表现力。

（四）音乐是需要复演的艺术。

雕刻、绘画等艺术创造的结果是产生一种持久的客观存在的艺术形象，而音乐却不是这样，它在迅速流转中随生随灭，只在时间中短暂停留，因此音乐需要不断地重复地再造，也就是需要复演。不仅如此，音乐需要复演还有一种更深刻的意义，那就是音乐用作内容的是主体内心生活本身，它的目的不在于把它外化为外在形象和客观存在的作品，而在于把主体内心生活活生生地显现出来。这就需要而且只能通过演奏演唱艺术家进行复演，才能使它重新获得生命。

四、音乐的效果：

（一）音乐感受方式的特殊性：

1.音乐必须由听觉来领会。

音乐既然以声音为媒介，人们感受音乐的器官就须有相应的改变。哲学家说，由于音乐运用声音，就放弃了外在形状这个因素，以及它的明显可以眼见的性质，因此要领会音乐作品，就需要用另一种主体方面的器官——听觉。

他还认为听觉同视觉一样，是一种认识性的而不是实践性的感觉，并且比视觉更是观念性的。听觉，“无须取实践的方式去应付对象，就可以听到物体的内部震颤的结果，所听到的不再是静止的物质的形状，而是观念性的心情活动。”㉓

2.音乐直接渗透欣赏者的心灵。

由于感性材料的特殊性，音乐所用的声音一出现，马上就成

为时间上的过去，所以它不能成为造型艺术那样的观照对象。但是“迅速消逝的声音世界却通过耳朵直接渗透到心灵的深处，引起灵魂的同情共鸣。”㉔这时，音乐就“占领住意识，使意识不再和一种对象对立着，意识既然这样丧失了自由，就被卷到声音的急流里去，让它卷着走。”㉕

黑格尔曾经指出，在音乐创造过程和欣赏过程中，灵魂深处的亲切情感和严谨的知解力（理解力）都一样重要。因为声音结构本身有它自己的规律和原则，例如和声、曲式的原则等等，这些对理解音乐是需要的。但是他认为一些音乐行家由于职业的关系，欣赏音乐是纯理智的，他们单凭知解力去注意声音结构，内心里却无动于衷。他认为这种欣赏方式只能看到一种人工制造品的熟练技巧而已。对于真正有内容的好的音乐作品来说，他肯定“如果我们抛开这种凭知解力的分析，无拘无碍地沉浸到音乐里去，我们就会完全被它吸引住，被它卷着走，还不消算上艺术作为艺术一般所能显示的威力。”㉖

音乐直接渗透到欣赏者的心灵，这是音乐打动人心的特点之一，但它并不意味着音乐欣赏者就可以不具备欣赏艺术，欣赏美的必要条件，因为对音乐美的欣赏同样需要有完整的理性和坚实活泼的心灵。

3. 心情能否被音乐所掌握，是能否引起同情共鸣的关键。

音乐既然有直接渗透心灵的能力，那么欣赏者通过什么途径承受音乐的渗透呢？换句话说，音乐究竟通过什么途径来引起听众的同情共鸣呢？

黑格尔指出：音乐主要对单纯的心情发挥威力，“这种心情既不走到凭知解力的思索，也不把自意识分解为一些零散的知觉，而是在情感的未经开放的深处活动的那种心理状态。音乐所掌握的正是这个领域，正是这种内心的敏感，这种抽象的自我认识；

由于掌管了这个领域，音乐就促使内心世界变化的发源地，即心情和神智，亦即整个人的单纯的精神凝聚的中心，处于运动状态。”㉗

在《美学》二卷中，黑格尔曾经指出心情的特征：一是保持着情感的还未展现的深度；二是同情感一样，它和人体的感官永远有一种联系，能通过人的眼光、神色、音调等表现出来。正是这种介于理性与感性之间的心理状态或者情感状态，是音乐发挥威力时所要掌握的领域。黑格尔认为心情是人们内心世界中最敏感，最处于内省状态的领域，音乐掌握了它就能促使整个人的内心世界活跃起来处于运动状态，从而在声音的洪流中，被音乐卷着走，产生强烈的同情共鸣。

4. 音乐欣赏过程中产生一种“物我同一”状态。

黑格尔说：“音乐尽管要采用一种精神性的内容，并且以这种题材的内在实质或情感的内在运动作为它所表达的对象，这种内容毕竟是比较不明确的，朦胧的，正因为它是从内在方面（或精神方面）来掌握的，或是作为情感而反映于声音的，——而且音乐的变化并不是每一次都恰恰代表某一情感，观念，思想或个别形象的变化，而只是一种音乐的向前运动，这种运动在和自己游戏，虽然其中还是运用着方法。”㉘

虽然如前所述，音乐直接渗透听众的内心，与心情的运动协调一致，甚至在听众心里引起深广的反响。但是音乐所引起的，仍然只不过是一种朦胧的同情共鸣。“一般说来，我们听众的情感可以很容易越出这种内容意蕴中不明确的（朦胧的）内心因素，把我们主体内心情况摆进去，达到一种物我同一状态，从而对这种内容有较具体的观感和较一般的观念。”㉙因为听众把个人体验放进去了，就会对这种乐曲的内容有一种比较具体的观念，同时因为这种观念到底是乐曲所引起的，所以又具有一种普遍性，一般

性。

具体说来，一部音乐作品，由于它的特性，由于艺术家灌注的生气，在我们心中激起情感共鸣，从而在我们心中发展为更明确的观感和观念，这些观感、观念和心情烙印因而也就被带到意识中来。但是，黑格尔再次阐明："这只是我们的观念和观感，尽管是由音乐作品所激发起来的，却不是直接由它对声音的音乐处理所造成的。"㉚

黑格尔始终坚持音乐所能表现的是从题材的内在实质和作为情感而反映于声音的内容，它不能直接表现观感和观念，它可以在听众心中激起某种情感，而听众往往在自己心目中发展成某种观感、观念，但这种观感、观念是听众自己产生的，是"我们的"，虽然它们是被乐曲激发起来的，但究竟不是由音乐的声音直接表达出来的。

（二）音乐的力量的源泉。

1. 音乐的力量来自声音在时间中运动。

声音是在时间中延续和运动的。把声音作为音乐的感性材料，就必须对它的时间性加以控制。音乐的节拍、节奏就是应这种需要创造出来的。

它们的产生是人们在音乐中运用整齐一律和平衡对称这个原则的具体体现。它们是人类的创造，而不是声音本身固有的。黑格尔认为整齐一律的节拍"反映出主体自己在一切差异情境和变化多方的经验中，自己与自己的一致和统一以及这种一致和统一的往复重复。"㉛就是说音乐节拍、节奏的整齐一律与平衡对称反映出主体内心生活往复复现的统一。

音乐的节拍、节奏既然反映了主体内心生活的统一，它就"能在我们的灵魂最深处引起共鸣，从我们自己的本来抽象的与自身统一的主体性方面来感动我们。"也就是说节拍的整齐一律的这种

统一和主体方面的类似的统一能够发生共鸣。黑格尔说：音乐的节拍具有一种我们无法抗拒的魔力，所以我们听音乐时常常不知不觉地打着节拍。

正因为如此，黑格尔认为声音这种基本原素占领住主体，不仅凭某一确定的内容，“而是凭主体单纯的自我，凭他的精神存在的中心，把他吸引到作品里来，使他自己也动起来。例如听到重点分明的轻快的节奏时马上想要跟着打拍子，跟着音乐去歌唱，如果是舞蹈的音乐，腿子马上就想动起来。一般说来，主体是作为这个人而受到音乐的感动。”㉜

以上可以看出，音乐能否占领欣赏者，能否引起听众的共鸣，关键之一就是声音本身所具有的在时间中运动这一特点。时间是音乐的一般因素。音乐中的时间是人们对声音所持续的时间进行艺术处理的结果，它通过音乐作品的节拍、节奏、速度、力度等显示出来。而时间正是主体的一种存在状态，也就是说音乐听众本身也是在时间中存在的，时间也是听众本身的一种存在状态。所以说，时间是音乐与听众联系的纽带，是音乐与听众自身存在的同一的基础。黑格尔说：“声音的时间既然也就是主体的时间，所以声音就凭这个基础，渗透到自我里去，按照自我的最单纯的存在把自我掌握住，通过时间上的运动和它的节奏，使自我进入运动状态；而声音的其它组合，作为情感的表现，又替主体带来一种更明确的充实，这也使主体受到感动和牵引。”㉝

2.音乐的力量来自它所表现的情感及内容的精华。

虽然黑格尔肯定音乐的力量就在于声音本身，但是他并不认为这是音乐力量的唯一源泉。他强调要充分发挥音乐的作用：“单凭抽象的声音在时间里的运动还不够，还要加上第二个因素，那就是内容，即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所显出的这种内容精华的表现。”㉞

他说，如果象有关古希腊大音乐家奥辅斯的传说那样，声音及其运动就可以使野兽驯服地躺在他周围，那么对于人类就不够了。“人类还要求一种寓有较高教义的内容。”实际上，从流传下来的一些颂神诗歌来看，奥辅斯在其中就寓有神话性的和其它性质的观念。正是从这个意义出发，黑格尔认为在法国大革命中《马赛曲》和《这些将会过去》之类歌曲所发挥的威力是无可否认的。

值得注意的是黑格尔还进一步指出：音乐鼓舞人的真正的根源，在于本来就存在于听众心目中的，同一民族的共同的明确的思想和精神旨趣，音乐只不过把它们通过情感表示出来罢了。他说：“真正的精神鼓舞的根源在于充塞于一个民族间的某种明确的思想和精神的旨趣，而这种思想和旨趣可以通过音乐暂时提升成为一种活跃的情感，于是乐调就把专心倾听的主体卷着走。”㉟

与此同时，黑格尔批驳了从历史上以至今天还存在的那种无限夸大音乐作用的论调。例如：基督教《圣经》〈旧约・约书亚〉中叙述约书亚带领以色列人围攻迦南人固守的耶利哥城，他们听上帝的吩咐，派人绕城吹号角七天，这座城就应声倒塌了。黑格尔认为这种传说是荒谬的。他说：在今天，军乐可以提供消遣，催促行军和鼓舞斗志，但是“没有人相信凭音乐就可以杀敌；单凭号角和军鼓还不足以鼓舞起勇气，如果要叫一座壁垒象耶利哥城墙那样让号角声吹倒，那就不知道要用多少大喇叭了。”“在现代，我们已不大相信单凭音乐本身就可以这样激起勇气和不怕死的精神。”他明确指出：“现在起重要作用的却不是音乐而是思想动员，枪炮和将帅的才能，音乐只能在已经把心灵振奋起的那些力量之外加一把助力。”㊱

黑格尔音乐美学思想的成就与局限

黑格尔在《美学》中除上述问题外，还论述了有关音乐的创作、

表演，音乐的体裁等问题，由于篇幅所限，不便一一列举。仅就本文涉及的范围，就可看出黑格尔在音乐美学领域中是有其特殊贡献的。经过初步的涉猎，我认为有以下问题值得重视。

一、强调音乐内容的重要性，深化了对“情感论”的研究。

黑格尔之前，德国唯心主义哲学家康德认为：艺术是一种“自由的游戏”；美与概念无关，美是属于一种快与不快的感情，属于感性经验范围；无标题的幻想曲以至一切缺歌词的音乐“本身并无意义：它们并不表示什么，不是在一定的概念下的客体”[37]等等。尽管康德也承认音乐能激动人的心情，音乐音调也“作为感情的语言而施行着”，但他强调音乐与理性内容无关，它只是“一种具有审美诸观念的游戏”，人们只能从音乐中看到一种“音响的感觉的嬉游”等等。作为音乐中形式主义美学的理论渊源，康德的美学思想既排除音乐的思想内容，也否定音乐中理性与感性的结合。

与康德相比，黑格尔强调音乐内容的重要性，强调音乐中感性因素与理性因素的结合。

（一）重视音乐的内容，反对形式主义倾向。

在音乐中，由于音乐表现手段的独立性，以及声音与音乐内容之间的关系不十分紧密等等。黑格尔认为：在一切艺术中，音乐有最大的独立自足的可能，脱离歌词或脱离具体内容的表现方式，去追求纯声音领域以内的配合、变化、发展与和解。也就是说，音乐有最大可能走上玩弄声音游戏的的道路。但是，黑格尔指出：在这种情况下，音乐就变成空洞无意义的，缺乏一切艺术所必有的基本要素，即精神的内容及其表现，因而就不能算是真正的艺术。他强调：音乐“只有在用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术。”[38]

在谈到音乐与诗词相结合的问题时，黑格尔认为：一方面在

曲调与歌词的交织里，曲调不应降低到从属的地位，以至为着要再现歌词的全部特性，就放弃音乐运动的自由流转，从而失去了曲调的表现力；另一方面，曲调也不应象在当时的意大利作曲家中所形成的风尚那样，几乎完全不管歌词的内容，把明确的内容看成一种桎梏。他主张曲调应该“完全渗透到已由歌词说出的意义，情境和动作等等里去，然后从这种内在的灵感出发，去寻求一种意味深永的表现，用音乐的方式把它刻划出来。一切伟大的作曲家都是这样办的。他们既不给出不符合歌词的东西，又不妨害曲谱中声音的自由熔化以及不受干扰的发展过程，因此乐调自有独立的价值，不只是为歌词而存在。”[39]

黑格尔注意到在纯器乐作品中，往往存在一种不受一定的思想情感内容的约束，只在作品的纯粹的音乐结构的巧妙上下功夫的倾向。他认为这样作出来的乐曲很容易成为无思想无情感的，这样的作曲家也无须有教养和心灵两方面的深刻意识。他尖锐指出：“由于可以有这种内容空洞的音乐，所以我们不仅看到作曲家的才能往往在幼年时期就已很发达，而且也有一些有才能的作曲家从少到老都是些最不自觉，最缺乏内容的人。”他要求：“比较深刻的作曲家即使在器乐里也要同时注意到两方面，一方面是内容的表现，尽管还不很确定，另一方面是音乐结构”。[40]

在黑格尔所处时代的前前后后，欧洲美学领域中广泛流行着感性主义与形式主义思潮，在这种情况下，他强调音乐内容的重要性，是难能可贵的。

（二）强调理性与感性的统一，深化了对“情感论”的研究。

情感论是黑格尔音乐美学思想的核心，无论是在谈论音乐的本质、还是音乐的创作、表演、欣赏等问题中，都贯穿着一个情字。但他并没有停留在音乐表现感情这个命题的一般叙述上，而是进一步探索情感的性质、作用及其在主体内心生活中的地位。

值得注意的是黑格尔重视情感与思想的结合，强调理性与感性的统一。他说："在音乐里灵魂最深刻的亲切情感和最谨严的知解力都一样重要，这样，音乐就把对立的情感和思想两个极端结合在一起了，不过这种对立是很容易变成各自独立的。"[41]

关于音乐的理性因素，一般理解为在音乐创作、表演和欣赏过程中掌握音乐结构的知解力。黑格尔这段话当然也包括这个意思，因为对于音乐结构、布局等的掌握，的确要由知解力来对付的。在音乐进行过程中，知解力始终伴随着情感体验，与情感结合在一起。但是黑格尔这段话的含义绝不止于此，他明确地提出了音乐把对立的情感和思想两个极端结合在一起的问题。这种看法贯穿在有关音乐的内容问题的论述中。

例如，在论述音乐所遵循的浪漫型艺术的主体性原则时，黑格尔就指出主体性包括两个方面。一是所谓神性的东西，即"普遍永恒的理想"、"最高的真实"、真理等属于理性范畴的东西；二是尘世凡人的主体性，即整个的心境及其丰富的表现，其中就包括情感、情绪等。黑格尔认为二者都可以表现于艺术，并强调二者在内心生活中的统一。

又如，在谈到艺术的使命在于为民族精神找到适合的艺术表现问题时，黑格尔既主张一般世界观和宗教旨趣对艺术包括音乐的渗透；同时又强调凡是纳入内心生活表现于音乐的东西，必得披上情感形式，或者说必须是与情感结合在一起的东西等等。

既然要求音乐中的理性与感性的统一，势必就要提出和解决在音乐中理性与感性如何统一；思想与感情如何结合；情感作为音乐特别要表现的领域，它与思想内容有什么关系等问题。从而把音乐美学中对"情感论"的研究推进了一步。当然，黑格尔远未真正解决这些问题，还有待后人继续研究。

音乐美学中的"情感论"并不是黑格尔首创，相反，它有着久

远的渊源。例如：古希腊时代的柏拉图(公元前427—前347)早在他的模仿论中就涉及过音乐与情感的关系，并且把调式分成悲哀的、快乐的、勇猛的等等。亚里斯多德（公元前384—前322）在《政治学》中就提出："节奏和乐调是一种最接近现实的摹仿，能反映出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切互相对立的品质和其它的性情。"经过中世纪、文艺复兴，音乐中的"情感论"已在欧洲逐渐形成并发展起来。法国自然科学家、音乐理论家马林·麦尔生（1588—1648）说："有多少种激情，就有多少种歌曲"[42]。法国百科全书派哲学家卢梭(1712—1776)，从模仿论的角度出发认为：只是对自然的模仿，才把音乐提高到艺术的地位，是什么使音乐成了模仿的艺术呢？是旋律。"旋律摹仿人声的变化，表现出怨诉，表现出痛苦或喜忭的呼声，表现出威吓和叹息；一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围"[43]。德国音乐理论家马泰松(1681—1764)提出：每一旋律"都有一种心情波动作为它主要的目的"。[44]等等。黑格尔总结了前人的论述，把"情感论"理论化、系统化了；同时也抛弃了某些论述中原有的程度不同的唯物主义倾向，把它们纳入了他的唯心主义体系。尽管黑格尔反对当时流行的消极浪漫主义音乐，但是，实际上正是他的学说为后来蓬勃发展的浪漫主义音乐提供了理论依据。

1854年，汉斯立克发表了《论音乐的美》一书，为音乐的"自律论"提供了系统的理论。音乐中"自律论"、"他律论"两种体系、两种派别的争论就明朗化、尖锐化起来。在理论上与汉斯立克对立的是李斯特。如果说汉斯立克是从康德的美学体系中找到了理论依据；那么李斯特则直接受到黑格尔美学体系的影响。但是李斯特把"情感论"推向了极端，走上了使感情与理性相对立，进而否定理性的道路。

直到二十世纪的今天，情感论仍然是音乐美学中流行最广的

理论。马克思主义美学家们也在对它进行深入的研究。

二、运用辩证法探讨音乐艺术的规律。

在马克思以前，黑格尔是西方哲学史上第一个系统地阐述辩证法的哲学家。他在美学方面的功绩，正在于从辩证法的观点和方法考察了一系列的艺术的基本问题。在音乐领域中也是如此。例如：

(一)把音乐置于一定的历史过程中加以考察

恩格斯指出："黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系。"[45] 阅读《美学》，首先给人一种宏大广博的历史感。十七、十八世纪美学学说中普遍地把艺术的规律看作某种永恒存在的、不变的、超乎发展过程的东西。与这种形而上学的观点相反，黑格尔把整个艺术的历史看作是一个不断地运动、变化、发展的过程，并且与它相平行的社会历史相联系，力图从中找出艺术基本观念的辩证发展的规律。三种艺术类型的发生、发展和转换的理论，尽管也有形而上学的东西，但仍然体现出整个艺术历史是一个有着内在联系的、合乎规律的历史发展过程。

按照黑格尔的理论，作为浪漫型艺术中心的音乐，正是作为整个艺术历史发展过程中的一个阶段出现在《美学》中的。它是在最完美的古典型艺术——古希腊的雕刻以及文艺复兴时代的绘画艺术的高峰时期，之后载着十七、十八世纪古典音乐的盛誉进入艺术历史的洪流中的。首先是艺术的内容——理念自生展进入一个新阶段，继而推动了音乐感性材料及表现方式等的变化。这些变化又都是与前此出现的造型艺术；以及此后达到高潮的诗的艺术相比较而言的。但是并不是说到了十七、十八世纪，人类进入资本主义社会，音乐才突然出现。早在古代就有音乐，只不过在这

个时期才达到高峰而已。从黑格尔有关音乐的论述可以看出，他是在总结西方音乐发展的历史的基础上，力图找出它们之间的内在联系，探讨在音乐中普遍存在而又异于其它艺术的特殊规律的。

(二)既重视艺术一般规律的研究，又重视对音乐特殊性的探索。

黑格尔既探讨艺术发展的一般规律，又十分重视研究各门艺术体系之间的区别，力图找出各门艺术特有的规律。在《美学》中，论述各门艺术体系规律的部分占全书篇幅一半以上。

从总体上说，各门艺术的内容对象是一致的，按照他的客观唯心主义的体系，各门艺术都是“理念的感性显现”，但理念在各门艺术体系中的特征和需要又不尽相同，从而决定了各门艺术体系所采用的感性材料不同，表现方式与感受方式也各异。所有这些又都没有超出他论述的有关艺术本质的一般原则。

黑格尔明确肯定音乐具有自己的特殊性，它不仅表现在内容上，也表现在感性材料、表现方式、感受方式和音乐的效果上。他是最早提出音乐的表现力只能来自音乐本身，来自音乐的特殊性质的学者之一。

(三)揭示了音乐内容与形式的辩证关系。

黑格尔说:“没有无形式的内容，一如没有无形式的质料，……内容之为内容即由于它包括有成熟的形式在内。”[46] 这是一个著名的论断，在《美学》中也贯穿了这个思想。这位哲学家特别强调内容与形式这两个对立面互相渗透、互相联系、辩证统一。他认为“只有内容与形式都须得彻底统一的，才是真正的艺术品”[47]。

他从内容决定形式这个基本观点出发，探讨了音乐内容的特殊性，继而研究音乐感性材料、表现方式等的特殊性，从而揭示出声音所具有的相对独立性，以及它对内容的反作用。在这个过

程中；哲学家始终强调内容与形式的辩证统一，并力图找出二者统一的基础和结合的依据。

音乐之所以能把它的内容表现得生气勃勃，根本之点在于人声能够表情，声乐是"唱出来的话"，器乐是声乐的扩充和发展。在一定程度上可以说叹息是音乐的出发点。同时声音的时间与主体内心生活存在的状态—时间，是同一的。所以音乐通过它所具有的时间性与内容的精华打动人心，引起同情共鸣。另一方面，作为音乐表现手段的声音，对音乐内容具有反作用。表现在作曲家必须在按数量比例关系组合成的声音基础上进行艺术创造，因此，不得不在一定程度上受到由于声音本身的特点而来的种种法则的限制和影响。同时声音可以自成系统供作曲者自由发挥，这样就往往为那种单纯追求声音形式结构的巧妙，玩弄音响游戏的倾向提供了可能。所以黑格尔在不少环节都提出重视内容的问题。

（四）运用辩证法为音乐论争中的问题打开了新的思路。

黑格尔注意到了欧洲音乐史上有关理论问题的争论，例如歌剧方面格鲁克派与皮契尼派之争；罗西尼与新意大利学派之争等，他都用辩证法去分析，提出了自己的见解。不仅如此，在论述音乐艺术本身各组成部分之间的内在关系（诸如节拍与节奏；歌剧中的朗诵调与咏叹调的关系等）时也都给予辩证的分析。

针对十八世纪以百科全书派哲学家为首的旋律派与以音乐家拉莫为首的和声派之争，黑格尔在论述旋律与和声的关系时，提出了自己独特的见解。他指出：在音乐艺术中，旋律是灵魂的自由的音响，是运用节拍、节奏、音质、音色与和声等因素来进行真正的艺术创造的领域。旋律在它的声音的自由展现之中，一方面要独立地浮游于拍子、节奏与和声之上；同时，另一方面，旋律运动又离不开这些它赖以存在的表现手段，因此它既要遵循这

些手段的必然规律，而又要保持自己的独立自由。他还进一步运用自由与必然的辩证关系来说明旋律与和声的关系。他认为：旋律与和声密切结合在一起，“旋律并不由此就丧失了它的自由，而只是摆脱了凭偶然的幻想而进展得反复无常地和变化得离奇的那种主体性；只有摆脱了这种主体性，它才能获得真正的独立。”反过来也必须看到，拍子、节奏与和声如果孤立地看，都只是些抽象品，没有什么音乐效用；它们只有通过旋律，作为旋律的因素或组成部分，才能获得真正的音乐的生命。黑格尔强调：“这样把和声与旋律两个差异面结合成为统一体，就是伟大音乐作品的秘诀。”㊽

三、促进了有关声音与人们内心生活之间的内在联系问题的研究。

黑格尔在他那个时代的科学水平上，从声音的产生、存在方式、感受器官以及音乐的表现手段等方面，对音乐的感性材料进行了全面的考察；又对人的内心活动、情感、情绪、心情等在他的体系之内进行了观察；然后紧紧围绕声音与主体内心生活之间的内在联系问题进行探索。他指出：从音乐所用的最小的单位——乐音以至把不同的声音安排成为具有一定关系的音列、音阶、和声等等，都是以量或数的比例关系为基础的。这一点和建筑一样，音乐和建筑都是把创造放在比例的牢固基础和结构上。但是建筑经过创造，只要达到一种形式上的和谐和匀称，从而具有生气就可以了。音乐却不然。“音乐却由于所用的内容是灵魂的最内在的主体方面的自由的生活和活动，就要碰上这种自由的内心生活和上述数量的基本关系之间的最深刻的矛盾。”㊾

黑格尔发现了这个最深刻的矛盾，他提出必须承认和尊重声音的必要的比例关系，并把它们看作表现内心生活的基础和土壤，而且只有在这个基础和土壤上进行艺术创造，内心生活才可

能自由而生动地被表现出来。之所以这样，因为矛盾双方有共同的因素，这些因素就是矛盾双方对立统一的基础；这些共同的因素又是由声音及主体内心生活本身的性质决定的。

首先，声音的时间性与“自我”的时间性是同一的。

“因而能够把心灵的内在运动中的每一种内容意蕴都恰如其分地表达于声音的运动。”[50]

其次，声音的运动性与主体内心活动的流转不息是相对应的。

声音本身就是一个有着许多差异面的整体，它可以分散、结合、对立、和解，而且式样繁多。如果以声音本身的对立和统一，以及声音在运动和转变、出现、进展、斗争、自解决和消失中所显出的各种差异面为一方；以这种或那种内容以及心情和神智用来把握内容的情感这两方面的内在本质为一方，那么，上述双方之间，就有远近程度不同的相对应的关系，所以掌握和处理得很妥贴的声音关系就能够对特定的精神内容意蕴提供生动的表现。

两方面之间的远近程度不同的对应关系究竟是什么，黑格尔没有具体说明，但是他认为声音本身的起伏、变化、对立、统一等状态，与处于自运动状态的内心生活之间有着某种联系。

最后，感叹是音乐的出发点：黑格尔指出：“处在艺术范围之外时。声音作为感叹、痛苦的呼号，叹息和喜笑，原来就已是心灵状态和情感的最生动的直接表现，或则说，灵魂的‘哎呀’和‘呵呵。’[51]正是人声可以表情，人们可以通过声音把一种心情和情感流露出来这一点，体现了二者之间这种永远存在的感性联系，这就为经过艺术处理的声音能够生动地表现主体内心生活提供了原始的依据。

黑格尔提出的关于声音与人们的内心生活之间存在着深刻的

矛盾这个问题之所以重要，因为它涉及到音乐为什么能够反映现实；音乐如何反映现实的问题，这是音乐的本质问题。尽管他是在客观唯心主义的体系中来解释内心生活的。但这个问题的提出和探讨是很重要的。当然，这个问题也不是黑格尔首次发现，它早就被美学家们注意到了。有的美学家着重从声音所具有的时间性、运动性去探讨，例如：亚里斯多德就曾说过："节奏与乐调不过是些声音，为什么它能表现道德品质而颜色香味却不能呢？……因为节奏乐调是些运动，而人的动作也是运动"[52]。马林·麦尔生也说过："音乐的动机可以描绘海洋、天空，一切存在于我们世界中的东西的运动。因而音乐中的音程能反映人的肉体，心灵，世界的首要因素以及天空的运动。全靠这种性质，音乐才比绘画更多地为人的道德和风俗服务，因为绘画好象是死的，静止不动的，而音乐则充满活力并且能把歌唱家和音乐家的心灵、思想、感情的活动传达给听者"[53]。

有的学者则从人声可以表情这个角度去探讨。例如生活在十六世纪的一些音乐家和哲学家已经注意到语言音调与音乐创作的关系。意大利音乐理论家温琴磋·伽利略(1533—1591)就号召音乐家们到市场上去倾听各种人物的语言音调，他说："如果你们仔细地观察，周到地研究这些不同的情况，你们就可能得出为表现任何别的情况时应当怎样作的规律"。[54] 法国百科全书派的领袖狄德罗(1713—1784)就曾说过："音乐家或曲子的模型是什么呢？如果模型是有生命的有思想的，那便是朗诵；如果模型是没有生机的，那便是声音。应该把朗诵看作一根线，把曲子看作缠绕着第一根的另一根线。曲子的原型，朗诵，越有力量和越真实，模仿着朗诵的曲子和它相交的点愈多，这曲子就越真实越美丽，这是我们的青年音乐家们所很好地了解的。……音节是曲调的苗圃"。[55] 这就是说：音乐的声音之所以能表现人的思想感情，因为

它是在模仿朗诵或者说它是在语言音调的基础上发展起来的。

黑格尔继承和发展了前人的论述，同时也加以唯心主义的改造。但是其中合理的因素仍然为近代学者探讨这方面问题打下了良好的基础。

在《美学》中，其它如音乐的不确定性；音乐创造活动中出现的类似形象思维的问题；音乐欣赏过程中的心理状态等，黑格尔也作了一些探索，对后世也有影响，值得我们进一步分析、研究。

黑格尔音乐美学思想是有局限的。恩格斯说："黑格尔象歌德一样，在自己的领域里是真正的奥林帕斯山上的宙斯，然而他们俩人都没有能够完全摆脱德国市侩的习气。"[56]黑格尔作为资产阶级哲学家，作为德国古典唯心主义哲学的集大成者，尽管他学识渊博，并在前人的基础上向人类贡献出辩证法，但是他的辩证法学说，仍然不可避免地受到他所处时代和阶级的局限，受到他自己的唯心主义体系的局限。他的音乐美学思想是其客观唯心主义美学体系的组成部分，当然也不会例外。

一、黑格尔音乐美学体系是客观唯心主义的。

如本文开始所指出的，黑格尔把"绝对理念"构想成宇宙万物的本原，自然界、社会及人类的思维等都成了它的派生物，或是它在自我运动过程中的、不同阶段的外部表现等等。这种颠倒了思维与存在的真实关系的神话，早就被马克思主义经典作家们批驳过了。列宁指出："任何人都知道什么是人的观念，但是脱离了人的和在人出现以前的观念、抽象的观念、绝对观念，都是唯心主义者黑格尔的神学虚构"。[57]

正是在这种神学虚构的基础上，黑格尔建立了他的美学体系，把"理念"的学说贯穿到艺术的哲学中来。他从"美就是理念的感性显现"这一定义出发，把本来是很有价值的有关艺术包括音乐

规律的探索，也赋予了唯心主义性质，打上了客观唯心主义的印记。

在讨论音乐的内容问题时，黑格尔强调最适宜于音乐表现的是“完全无对象的（无形的）内心生活”；“单纯的抽象的主体性”；“情感是音乐特别要据为己有的领域”等等。那么，所谓内心生活、主体性、情感究竟是什么？它们与客观现实生活有什么关系呢？

内心生活实际就是指人的思想、感情、心境、观感等；主体性（又译主观性）按其所涉及的内容来看，也不外乎指人的思想、情绪、情感、意向等。但是对这些概念的内涵及其所由产生的根源，黑格尔是另有解释的。在《美学》中，黑格尔说，自由（心灵的最高的定性）：“一方面包括本身就是普遍的，独立自在的东西，例如关于法律、道德、真理等的规律，另一方面也包括人类的种种动力，例如情感、意向、情欲以及一切使个别的人动心的东西”。又说：“人的心灵性却酿成两面性的分裂，他就围困在这种矛盾中。因为人从单纯的内在生活，从纯粹的思考，从规律与普遍性的世界，还不能得到安身之所，他还需要有感性的存在，要有情感情绪等等”。[58]这就是说，关于法律、道德、真理等的规律，也就是我们通常所谓社会意识，以及人类的情感、意向、情欲等都是心灵内在所包含的东西，都是心灵酿成的两面性与分裂的产物，是绝对精神内在自运动的产物。

值得注意的是，这种说法，在《美学》中不止一次出现。黑格尔在谈论主体性原则时，也有类似思想，甚至更直接。他认为心灵的主体性包括两个方面：“一方面是精神的实体性，即真实和永恒的世界，亦即神性的东西”；“和这方面相对立的是尘世凡人的主体性，……凡人的整个心境和丰富的表现”[59]，这两方面都可由艺术去处理。

这里所谓神性的东西，即上文所指属于社会意识之类；所谓尘世凡人的整个心境和丰富的表现，也就是上文所指人的情感、意向、情欲等。这两种主体性从何而来呢？黑格尔再次明确："绝对既显现为活的实际的主体，即凡人的有限的主体性，也显现为实在的活的绝对实体和真实的神的精神所具有的精神的主体性。"[80] 事情很清楚，这两方面东西都是一个来源，都来自"绝对精神"或"绝对理念"。

与黑格尔相反，根据辩证唯物主义的认识论，我们知道：物质、自然界是不依赖于人的意识、思维、感觉而存在的；人的感觉、意识不过是外部世界的映象而已。因此所谓意识，就是人所特有的反映客观实在的一种高级形式；思想也是现实在意识中的反映。所谓情感、情绪也是人对现实世界的一种反映形式，或者说是由外界事物的刺激所引起的人们的某种心理反应，从而表现出来的一种肯定或否定，或复杂的态度而已。总之，黑格尔所说的内心生活之类的东西，我们认为都是人们对现实的某种曲折的、复杂的反映，都与人们所处的物质生活条件，社会现实生活等密切相关。

正因为如此，我们认为音乐作为一门艺术，作为一种社会意识形态，它是人类反映社会生活的一种特殊形式。它通过作曲家对生活的丰富的感情体验和鲜明的感情态度，寓思想于深刻的感情内容之中。因此，音乐主要是通过表达人的思想感情来反映社会生活的。

黑格尔既然把作为音乐内容的内心生活、"主体性"、也就是思想、感情等都说成是那个虚构出来的"绝对理念"、"绝对心灵"的产物，这就从根本上否定了音乐内容与社会现实生活的联系；否定了社会生活是音乐艺术的唯一的源泉。这也是为什么黑格尔明确宣称："音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出

最内在的自我”等的根本出发点。其实，这也不奇怪，因为黑格尔从他那历史唯心主义立场出发，早就把社会、意识、个人意识、艺术、宗教、哲学等都说成是“绝对理念”发展到精神阶段的外部表现了。

当然，这位哲学家也是矛盾的，在谈论具体问题时，他曾要求艺术反映时代和民族的精神，甚至还说过："主体情感可以伴随着一切人类的事迹和动作以及每一种内心生活的表现，可以由对每一事件的观感和每一动作的观照激发起来。"[61] 但是这些都不能从根本上改变他的音乐美学思想的客观唯心主义性质。正因为黑格尔否认艺术、音乐都是人类对客观现实的一种特殊的掌握方式，尽管他运用辩证法探讨音乐的特殊规律，但他不能揭示出音乐创作的内容与形式的历史发展的真正原因；不能探索出音乐价值及其变迁的真实依据；不能解释人类美学理想运动变化的真正根源。

二、黑格尔辩证法的不彻底性在音乐美学中的表现。

黑格尔在哲学上的主要成就是辩证法，但是由于他的客观唯心主义体系的限制，不能将辩证法贯彻到底。按照辩证法的基本原则，事物的发展是没有止境的，但他却给自然界、社会和精神领域的发展都划定了一条界限，制定出一个终结。例如：

(一)艺术衰亡论：这位哲学家认为，整个艺术发展的历史就是理念与感性形象之间不断地对立、斗争、统一的历史。但是他又自相矛盾，认为艺术发展到浪漫型艺术之后，就要衰亡了。他说："到了完满的内容完满地表现于艺术形象了，朝更远地方瞭望的心灵就要摆脱这种客观性相而转回到它的内心生活。这样一个时期就是我们的现在。我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。"[62]

得出这样的结论，并非偶然，因为黑格尔把艺术看作是“理

念的感性显现，"所以艺术的发展与存亡，一切都系于理念的需要。与此同时，他又把精神的东西看得至高无上，把艺术演变的过程看作是精神逐渐克服物质的过程，并以此评价艺术品种的高低。从这点出发，他认为音乐已经摆脱了物质材料的空间性和物质性，所以就比绘画更自由。但心灵并不停留，它还要继续摆脱外在感性材料的束缚，于是以语言为表现手段的诗就代替了音乐。而"诗艺术是心灵的普遍艺术，这种心灵是本身已得到自由的，不受为表现用的外在感性材料束缚的，只在思想和情感的内在空间与内在时间里逍遥游荡。"[63] 因此，艺术到了诗的阶段，就到了完满的内容完满地表现于艺术形象"的阶段了，心灵就要完全摆脱感性显现的方式，"由表现想象的诗变成表现思想的散文了。"于是艺术就让位给宗教，最后让位给哲学了。而哲学又是"绝对心灵的自由的思考，"哲学的繁荣是"绝对精神"的完满胜利的象征，这时"绝对理念"就完全认识了自己，实现了自己，回复到意味着历史"终结"的纯粹的精神世界了。而且，这一切就在黑格尔所生活的年代就要实现。

当然，这位哲学家关于艺术衰亡的思想中，也有积极的东西。那就是他看到了资本主义社会是人们具有"互相遏制、损害与摧残的本领的"的社会，是一个"为生活必需所压迫的世界。"他认为在"这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人……"的社会里，[64] 艺术家已经丧失了对世界采取一种朴实平易的诗意的态度了。因此资本主义社会是一个没有诗意的、枯燥的"散文气味"十分浓厚的社会，文艺已经蜕变了，走上了主观主义、唯我主义以及形式主义的道路，这些就是艺术的危机，就是艺术必然要衰亡的表现，因此资产阶级世界只能制造"艺术的最后花朵"。

黑格尔的确看到了资本主义社会与艺术发展之间的矛盾，这

一见解，后来为马克思所肯定。但是，历史证明，黑格尔的艺术衰亡论是不符合事实的，也是违反辩证法的。这与他在政治观点上把当时普鲁士的君主立宪国家看作是社会历史发展的顶峰；在哲学上，把自己的体系说成已达到绝对真理，达到了哲学的顶峰，哲学从此也不再发展等是一致的。对于这样一个在辩证法方面有着杰出贡献的哲学家来说，这些结论，显然是荒谬可笑的。不无讽刺的是，黑格尔身后，社会历史前进了，哲学发展了，新的文学艺术诞生了。而且就连黑格尔的辩证法也是经过马克思主义的创始人对之进行了唯物主义的改造，才在历史上放出了光彩。尽管黑格尔在形而上学猖獗的时代，举起了反对形而上学的旗帜，但是由于他自己的唯心主义体系的限制，由于德国市侩习气的影响，他也没有完全摆脱形而上学的桎梏。

（二）用古代古典艺术的审美标准衡量一切艺术：黑格尔关于矛盾的学说，虽然承认对立面的统一和斗争，但他往往把对立面的统一看作是绝对的，把斗争看作是相对的，斗争的结局是双方的调和与和解。这种思想也反映在美学观点中。

另外，黑格尔认为古希腊所处的时代是英雄的时代；古希腊人最具有自由独立自足性，最适合进行艺术的创造活动；古希腊艺术是人类艺术发展的最高峰等。当然，古希腊艺术是值得称颂的，但是，黑格尔并不停留在对古代艺术的赞扬上。古希腊社会、人和艺术所体现出来的人本主义原则，贯穿在他整个美学体系之中。对古希腊艺术特征的推崇，与他对矛盾斗争“和解”结局的追求，结合在一起，形成了黑格尔的审美标准，并用来衡量和要求一切艺术。

在雕刻中，黑格尔追求一种静穆而深刻的意味；在悲剧冲突论中，他主张以“和解”为结局。同样，在音乐中，他认为“和解”“和谐”是最高的境界；音乐具有一种使人获得灵魂解放的效力，

所以能够使人感受到一种矛盾"和解"的幸福感。

他说："作为美的艺术，音乐须满足精神方面的要求，要节制情感本身以及它们的表现，以免流于直接发泄情欲的酒神式的狂哮和喧嚷，或是停留在绝望中的分裂，而是无论在狂欢还是极端痛苦中都保持住自由，在这些情感的流露中感到幸福"。音乐听起来应该"象云雀在高空中歌唱的那种欢乐的声音，……这就是在一切艺术里都听得到的那种甜密和谐的歌调。"[65]黑格尔认为"这才是真正的理想的音乐。"他因此高度评价巴勒斯丁那、杜朗特、洛蒂、波哥勒斯、海顿，莫扎特等音乐家，因为"这些大师在作品里永远保持住灵魂的安静、愁苦之乐固然也往往出现，但总是终于达到和解；显而易见的比例匀称的乐调顺流下去，从来不走极端；一切都很紧凑，欢乐从来不流于粗犷的狂哮，就连哀怨之声也产生最幸福的安静。"[66]

从这点出发，黑格尔赞赏早期意大利教堂音乐，因为人们从中"发见到最热烈的宗教虔诚之中仍寓有和解的纯粹感觉"。从这点出发，他批评威伯歌剧音乐中表现笑和啼哭的音乐都缺乏镇定，毫无节制，丧失艺术理想。也是基于这种看法，黑格尔往往肯定和赞扬那些表现光明、均衡、含蓄、和谐的乐曲，而对贝多芬那种充满矛盾、斗争和英雄气概的音乐却保持令人不可理解的沉默。整个《美学》只字未提与他同时代的伟大作曲家贝多芬及其作品。这与他在美术方面只赞扬拉斐尔而不着重米开朗基罗和伦勃朗；在戏剧上认为莎士比亚的《李尔王》"尽量渲染罪恶"等看法是一致的。

我们并不主张音乐采取一种自然主义的办法表现感情，音乐作为一门艺术，必然要对它所表现的思想情感进行巧妙的艺术加工。但是，音乐是社会生活的反映，社会历史变化发展了，也必然会对音乐产生强烈而深刻的影响，不可能要求音乐永远是一种

类型，一种风格。人们的审美理想也是在一定的历史条件下，在社会实践的基础上形成的，也不是一成不变的。作为一个美学家，在评价不同社会历史时期、不同民族和阶级的艺术时，应该具有一种发展的眼光，应该站在先进阶级的立场上，既回顾过去又放眼未来，以推动艺术的发展。如果把古代古典艺术的审美理想绝对化，就会认为艺术只应表现美好、光明的事物，不承认艺术也可以而且应该真实而全面深刻地表现生活。黑格尔既对正在兴起的积极浪漫主义音乐缺乏敏感，又不能接受现实主义文艺中批判现实主义的因素，应该说，这是他美学思想上的保守和唯心主义辩证法的不彻底性的一种表现。

黑格尔音乐美学思想中的局限性当然不止这些，其它如欧洲中心论；轻视东方民族文化；理论上的公式化、神秘化等等，都值得我们重视。

马克思说："黑格尔常常在思辨的叙述中作出把握住事物本身的真实的叙述。"[67] 黑格尔的音乐美学思想是丰富的，一二百年前对音乐的特殊性就有如此明确的论述，是难能可贵的，有不少论点也是正确的，有的问题仍然是今天音乐美学研究的课题。但是，黑格尔《美学》中，往往出现自相矛盾的地方，他的唯心主义体系往往与对音乐问题的某些正确的论述搅在一起。因此真正要分清黑格尔音乐美学思想的精华与糟粕，必须坚持以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导，对之进行深入的、实事求是的历史的分析、研究、并给予唯物主义的改造，才可能作为我们今天研究音乐美学问题时的借鉴。

---

① 《美学》第一卷，138页。

② 同上，83页。

③ 黑格尔所谓浪漫型艺术比一般文学史分期要早，含义也广泛得多。文艺上的浪漫主义始于十八世纪末，十九世纪初。黑格尔所指的浪漫主义始于中世纪。

④ 《美学》第一卷，97页。
⑤ 《美学》第三卷上册，219页。
⑥ 《美学》第三卷上册，336页。
⑦ 同上，333页。
⑧ 同上，384、332页。
⑨ 同上，19页。
⑩ 同上，345页。
⑪ 《美学》第一卷，87页。
⑫ 《美学》第二卷，375页。
⑬ 《美学》第二卷，301页。
⑭ 《美学》第三卷上册，345页。
⑮ 同上，385页。
⑯ 同上，330—331页。
⑰ 《美学》第三卷上册，354页。
⑱ 同上，355页。
⑲ 同上，388—389页。
⑳ 同上，347页。
㉑ 同上，330页。
㉒ 同上，337页。
㉓ 同上，331页。
㉔ 同上，336页。
㉕㉖ 同上，349页。
㉗ 同上，347页。
㉘ 同上，379页。
㉙ 同上，342页。
㉚ 同上。
㉛ 《美学》第一卷，309—310页。
㉜ 《美学》第三卷上册，350 页。
㉝ 同上，351—352 页。
㉞ 同上，352 页。
㉟㊱ 同上，353 页。
㊲ 《判断力批判》上卷，68 页。
㊳ 《美学》第三卷上册，344 页。
㊴ 同上，387—388 页。
㊵ 同上，407 页。
㊶ 同上，335 页。
㊷ 《普遍的和谐》
㊸ 《试论语言的起源》

㊹ 《完善的乐队长》

㊺ 《反杜林论》，第 21 页。

㊻ 《小逻辑》，222页。

㊼ 同上。

㊽ 《美学》第三卷上册，379—380 页。

㊾ 同上，356 页。

㊿ 同上，219 页。

(51) 同上，345 页。

(52) 《问题篇》。

(53) 《普遍的和谐》。

(54) 《关于古代和新音乐的对话录》。

(55) 《拉摩的侄儿》。

(56) 《路德维希·费尔巴哈》。

(57) 《唯物主义和经验批判主义》。

(58) 《美学》第一卷，120、121页。

(59) 《美学》第三卷上册，216页。

(60) 同上，216页。

(61) 同上，385页。

(62) 《美学》第一卷，127页。

(63) 同上，109页。

(64) 同上，322页。

(65) 《美学》第三卷上册，389页。

(66) 同上，第一卷200页。

(67) 《神圣家族》。

（原载《音乐研究》1984年第一期）

音乐的内容和形式

钱 仁 康

音乐的内容和表现功能

自然界和人类社会中的任何东西、任何现象都有它的内容和形式，都是内容和形式的辩证的统一体。但是音乐的内容和形式却是长时期以来难分难解、纠缠不清的问题，而根本的问题是音乐有没有内容，如果有内容的话，什么是音乐的内容？现代俄罗斯作曲家斯特拉文斯基认为：音乐是根本不可能表现任何生活现象和自然现象的，因此也就没有内容而言。另一种说法是十九世纪奥地利音乐评论家汉斯立克的名言："音乐的内容就是乐音运动的形式。"这句话实际上是不可以倒过来领会的，不能说乐音运动的形式就是音乐的内容，这正好象人是动物而动物不一定是人一样。乐音运动的形式范围比较广，汉斯立克说过，"组成音乐作品使之成为整体的乐音，就是音乐的内容。"不是单单有运动形式就算了，而且要组成一个整体，这样的乐音才是音乐的内容。我想他的意思和我们的《乐记·乐本篇》里所说的"声成文，谓之音。""声相应，故生变，变成方，谓之音。"意思是相近的。声同音有区别，"声"就是我们所说的音响，音就是音乐，音响变化发展，成了个有组织的东西，才是音乐。我想这意思可能同汉斯立克所说的要组成一个整体的意思是一样的，因此汉斯立克就认为：组成整体的乐音是音乐的内容，而乐曲的主题就是音乐的主要内

容。有些自由的即兴演奏，汉斯立克认为“只以和弦、琶音和不同音高上的重复来娱乐自己，而没有让一个独立的乐音形象明显地呈现出来”，因此这样的音乐没有主题，也就没有内容。比如巴赫的《平均律钢琴曲集》第一集第一首前奏曲就是用“和弦、琶音在不同音高上的重复来娱乐自己”。按汉斯立克的说法，就没有什么内容可言。这首曲子是作为有完整形式的赋格曲的前奏，它从头到尾是一个琶音的变化，中间有起伏，有力度的变化，有和声进行，但没有形成一条明显的旋律线，而旋律是主题集中的表现，是形成主题的最重要的因素。因此按汉斯立克的说法，这个曲子没有主题，也就没有内容。但实际上它不是没有旋律，而是在和声声部进行中间隐藏着旋律。它也不是没有固定的结构，因为它有起伏，有变化，有和声思维等，因此，整个曲子还是有明显的结构的；后来法国作曲家古诺就替巴赫把旋律写出来了，那首曲子是我们经常听到的。古诺把巴赫隐藏在和声中的旋律明确地写出来了，这样的作品汉斯立克就认为有了主题，有了内容了。古诺的《默想曲》听起来比巴赫的前奏曲形式上更完整，主要是因为他有旋律，另一个原因是古诺演奏了两遍，第二遍小提琴用高八度重复了一下，重复时达到了一个高潮，这样音乐的起伏就加强了，形式也感到更加完整了。但决不能认为巴赫的原作是没有形式的，就象汉斯立克所说的是一种自由的即兴演奏，没有形成一个整体。实际上它也有形式，因为它有起伏，有强弱变化，有和声思维。反正汉斯立克所谓的内容就是指形式，不管他说有内容也好，没有内容也好，实际上都不是我们所说的内容。说形式就是它的内容，结果也就抹杀了内容。斯特拉文斯基说音乐根本没有内容，不可能表达任何内容，汉斯立克说音乐的内容就是乐音运动的形式，实际上意思是一样的。音乐常常用来与建筑相比，有一句话说：“建筑是凝固的音乐；音乐是流动的建筑”。

常说是歌德讲的，实际上最早讲这句话的人是德国的唯心主义哲学家谢林。谢林在他的《艺术哲学》中说："概括地说，建筑是凝固的音乐"。后来有人引伸谢林的话，称音乐为流动的建筑。这是什么意思呢？汉斯立克说得很清楚："音乐是以乐音的行列、乐音的形式组成的。而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。在这点上它与建筑和舞蹈又很相似。这两种艺术也只是表现着优美的比例关系，而没有一定的内容。"建筑有没有内容？我没有研究。中世纪那种尖顶的哥特式的建筑，引导我们向天上看；文艺复兴时期盛行那种圆顶的建筑，就表现了人文主义的思想，不是叫我们向天上看，而是向人间看，因为屋顶是圆的。如果说这是建筑的内容，我看也不能这么说。因为这是一种思想的倾向，并不能说明具体的建筑有什么内容。如果说这是建筑的内容，那么哥特式的每一个建筑的内容都是相同的了，这也是不可想象的。把音乐与建筑相比要说明一个问题，即建筑是只有形式，没有内容的。音乐也是如此，只是一些比例的关系，只有形式而没有内容。形式主义的美学家不仅认为音乐、建筑、舞蹈这些艺术只有形式而没有内容，对于象绘画、诗歌这样的造型艺术与语言艺术，同样认为只有形式而没有内容，或者形式是主要的。内容是微不足道的。有好些艺术学家，象德国的艺术学家施玛尔索夫和英国的艺术批评家克利夫·倍尔，他们都把艺术创作看作是一种形式创作，认为艺术的主要成分是形式，艺术和生活是没有关系的，艺术创作的题材和现实性都是微不足道的。所以，这不仅是建筑与音乐而已，其他艺术也是一样；尽管造型艺术可以把生活形象表现得栩栩如生，语言艺术可以把思想概念和情节讲得很清楚，只因为它是一种艺术，一些艺术家认为也是没有内容的。

汉斯立克说音乐除了乐音的行列与形式之外，没有其他的内

容。讲这话时，他给他的反对者提出了一个难题，他说："如果乐曲真有内容的话，那么什么是乐曲的内容一定能用语言来回答，因为不确定的内容，随个人的想象而不同的内容，只能感觉到不能用语言来复述的内容，不是上述涵义的内容。"他所说的"上述涵义"是指"一件事物所包容的，容纳在自己里面的东西"。这确实是一个很复杂的问题。各种艺术所用的材料不同，表现方法也不一样，其功能也各有所长，各有所短。音乐是时间艺术，也是听觉艺术、声音的艺术。它的材料是声音，它不可能象造型艺术那样塑造和描绘出形态逼真的物象与人象，也不可能象语言艺术那样表达明确的思想，述说具体的情节。马克思说："语言是思想的直接的现实。"斯大林在《马克思主义语言学问题》中作了精辟的阐述，他说："不论人的头脑中会产生什么样的思想，以及这些思想在什么时候产生，它们只有在语言材料的基础上才能产生和存在。完全脱离语言材料和完全没有语言的'自然物质'的赤裸裸的思想，是不存在的。"可是音乐不是语言艺术，我们常说"音乐语言"，"音乐是国际的语言"等等，都是些比喻的说法。音乐并不是可以用来作为交际工具的语言，不可能直接表达明确的思想。但是音乐擅长于表现感情，通过表现感情可以间接地反映支配这种感情的思想意识，或者在表现某种形象和意境的时候通过联想，隐喻着和这种形象或者意境有密切关系的思想概念。在戏剧音乐和标题音乐中间，它可以借助于主导动机来表达特定的思想。但主导动机这种手法实际上是语言文字在起作用，而不是音乐本身具有这样的功能。因为，如果不是用文字来说明，就不可能确切地知道每一个主导动机的含义是什么。在瓦格纳和其他作曲家所写的歌剧里常常用一个短小的旋律来代表某种思想、某一个人、某种感情或者某一个概念。舞台上某一角色的内心在想念另外一个人，只要乐队演奏出代表另外一个人的主导动机，听众就可以

联想到他在想这个人。这是瓦格纳歌剧里的主导动机很多，很繁琐，歌剧谱子的前面往往有一个主导动机一览表，说明这个动机代表什么，那个动机代表什么。如果不用文字说明这个动机代表什么，实际上还是不能够理解他到底表现什么。因为这不完全是形象思维，里头有很多抽象思维的成份。但是，如果把主导动机的原则加以推广，一旦约定俗成，那么音乐未尝不可以起语言的作用。非洲的鼓语就是一个例子。在目前，音乐还不具备这样的功能，所以表现明确的思想不是音乐固有的功能，它一定要与语言文字结合，或者与舞台表演结合，在歌曲中因为有歌词，标题音乐有文字说明，歌剧有舞台表演，这样同音乐结合起来，利用音乐表现感情的特长，才能够表现明确的思想内容。

以下分几点来谈谈音乐表现内容的几种功能。

第一，是直接表现感情。直接二个字是相对的，它比起表现思想概念来较为直接。音乐不能表达明确的思想，但是在表现感情起伏、心理活动和精神境界方面却有它的特长。这是因为音乐是时间的艺术，擅长表现事物的运动、变化。而且音乐长时期以来和诗歌结合在一起，两者都是长于抒情的艺术。但是音乐可以用旋律的起伏，节奏的弛张，和声、音色和音响的色调变化，在运动中表现感情的变化发展，这是任何语言艺术所不能企及的。贝多芬在给威廉·葛哈特的信中说："描写是属于绘画的。在这方面，诗歌与音乐比较之下，也可以说是幸运的了，它的领域不象我的领域那样受限制；但是另一方面我的领土在别的境界内扩张得更远，人家不能轻易达到我的王国。"不仅音乐家这样说，从事语言艺术的文学家也这样讲。俄国屠格涅夫的小说《春潮》里写俄国青年萨宁从意大利回国的路上，在法兰克福爱上了意大利少女吉玛，但是由于他的少年任性，为了一个他一点也不爱的女人，抛弃了吉玛。他回国以后过着空虚的生活，对吉玛感到无限的内

疚，这时吉玛已去美国，嫁给一个商人。三十年以后，由于一个偶然的机会，萨宁问到了吉玛的地址，他写了一封非常热情的信给吉玛，请求她的宽恕。小说的最后一章描写吉玛回信宽恕了萨宁。屠格涅夫在小说的最后一段写了这么几句话："我们无法描写萨宁读了这封信后的内心感受，没有一种言辞可以充分表达出这些深刻而强烈的并且不太清晰的、难以用言语表达的感情，只有用音乐才可以把这些感情表现出来。"文字不能起这种功能，只能用音乐来表达。

我们常说音乐所表现的内容只能意会，不能言传，这是为什么呢？按德国作曲家门德尔松的见解，这不是因为音乐语言不象文字那样明确，而恰恰相反，这是文字的过失，文字的不足。因为文字对于每个人的意义并不是相同的，只有音乐本身可以对每个人说出同样的话，唤起同样的感觉，不可能为相应的文字所唤起的感觉。因此，他常常用一首钢琴曲来代替文字，在寄给家人的信中常常附一首钢琴曲来表明他的心意。但是音乐与文字在表现功能上存在着矛盾，只是问题的一方面。音乐所以只能意会而不能言传，更重要的原因是对音乐理解不深，或者虽然有所理解，还没有找到适当的语言来表达它的内容。随着音乐学研究的深入，这个问题是会逐步得到解决的。

按汉斯立克的说法，"一种确定的感情（热情、激情）从来也不会没有真实的历史内容而存在着的，而历史的内容只有通过概念才可以说明。显然，音乐作为'不确定的语言'是不能够重现概念的。"因此，"表现确定的情感或激情完全不是音乐艺术的职能"。事实上，有一定生活经验的人都知道，明确的感情，并不是以明确的思想概念为先决条件的。我们听一个外国人的演说，尽管不懂他的语言，但他在感叹、唏嘘，还是在慷慨陈词，是可以感觉到的。我们在音乐会上欣赏外国歌剧的咏叹调，虽然听不懂歌词，

还是可以和演唱者的感情体验发生共鸣。当然，如果懂得歌词是会理解得更深的。波兰音乐学家卓菲娅·丽莎在《论音乐的特殊性》一书中谈到音乐表现感情时说："感情是在一定的表象、概念的影响之下产生的。""自在的、不具有表象、判断等内涵的感情是不存在的。"当然，世界上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。但如果说音乐要为听众提供唤起某种感情的表象和概念，才能引起听众的感情共鸣，那只有凭借歌词的声乐、凭借文字说明的标题音乐和凭借戏剧表演的歌剧才能做到。那末，纯器乐作品是否就不可能表达感情了呢？事实并不尽然，听众是有自己的生活经验的，每天都在经历着各种感情体验。音乐作品所表现的感情，正是唤起了听众曾经经历过的感情体验，而这种感情体验是和相应的记忆表象结合在一起的，所以这种感情体验是有心理基础的，并不是无缘无故的。1875年俄国的列夫·托尔斯泰在莫斯科音乐学院听了柴科夫斯基的《D大调弦乐四重奏》的第二乐章，即《如歌的行板》时，感动得流下了眼泪，他说："我已经接触到了苦难人民的灵魂深处。"这是因为他有生活经历，有这种感情体验，音乐正唤起了他这种生活体验。实践是检验真理的唯一标准。从多数作曲家的创作意图和作品的艺术效果来看，音乐可以表现感情是毫无疑问的。贝多芬写好了《F大调弦乐四重奏》第二乐章以后，在钢琴上弹奏给他的朋友阿孟达听，并问他对这段音乐有什么想象。阿孟达回答说，他联想到一对情人的离别。贝多芬说："对，我是想象着罗密欧与朱丽叶的坟墓那一场写这段音乐的。"阿孟达听这个曲子的感受，可以证明贝多芬这首曲子的艺术效果是符合他的创作意图的。这样的例子很多。试听柴科夫斯基的《第四交响曲》第二乐章开头的主题，听后到底有什么感受，它表达了一种什么样的感情呢？人们常常把各种感情概括为喜、怒、哀、乐，但对这个主题来说，是对不上号的。它

既不是喜气洋洋、心花怒放，或义愤填膺、怒发冲冠，也不是痛哭流涕，如丧考妣，或欢天喜地、得意忘形。旋律是小调式的，由略带田园风味的双簧管吹出，然后移到音色淳厚的大提琴上，色调既不太亮，也不太暗。它的均匀的节奏，连锦不断的起伏，好象有一种捉摸不定的思绪萦回胸怀，使人恍恍惚惚，颇有"此情可待成追忆，只是当时已惘然"的感觉。柴科夫斯基在给梅克夫人的信里说，他想表现的意境是："那种忧郁的情绪，好象夜晚一个人工作得疲倦时独自坐着，手里拿着一本书，但它从手里掉了下来。出现了一连串的回忆，记起了许许多多的事情：曾经有过青年的热血沸腾、生活又过得满足的欢乐时刻；也有过艰苦的遭遇、不能弥补的损失。这一切都隐藏到非常遥远的地方去了。象这样沉浸到过去的回忆里，是既感到忧郁，又有些甜蜜的。"这样的意境，很多听众还是可以感受到的。即使个人的体会有所不同，也缩小到相当小的范围，因为它首先排除了喜、怒、哀、乐，既不是普通的喜，普通的怒，也不是普通的哀，普通的乐。当然，人们的感受是有差异的，因为每一个人的生活经历不同，所经历过的感情体验和对音乐理解的深度都不一样；但并不是说这个作品的感情是完全不确定的，假如说一个人听了要怒发冲冠，那就不对头；听了觉得喜气洋洋，那也不对头，它有一定的范围。尽管体会有差别，但并不是漫无边际的，可以随自己的想象去胡思乱想，它还是有一个客观的标准。今后，随着音乐学的的深入研究，人们的体会会愈来愈趋于一致，会有更正确的理解，因此，也会有更深的体会。

第二方面，音乐也可以间接地反映思想意识和生活现象。尽管音乐不能象语言那样直接表达明确的思想，也不能象造型艺术一样栩栩如生地再现生活现象，它还是可以通过感情的流露，间接地反映支配这种感情的思想意识，以及触发起这种感情的生活

环境和自然景物。法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》中有一个“固定观念”，是一个代表他所想念的爱人的主题。“固定观念”也可以译成固定思想，但是听了这个主题以后，呈现在我们面前的，既不是一幅爱人的肖像画，也不是“爱人”二字的抽象的概念。我们所感受到的，是一种诉诸感情的音乐形象，其中包含着爱的倾诉、热情、怀念和渴望。爱人的观念或者思想，是通过这种感情间接反映出来的。贝多芬的《田园交响曲》第二乐章，标题是《溪边》，这个乐章常常被称为一幅自然界的音画，实际上它是表现人在自然界中的感受。小提琴上的旋律，是躺在小溪旁边的草地上的贝多芬的内心在歌唱。这里还有造型的因素：弦乐器$\frac{12}{8}$拍子的均匀的节奏，描写流水潺潺；但这毕竟是次要的，而且流水的节奏和陶醉在大自然里的闲适的心情是互相一致的。许多描绘风俗生活情景的舞曲，都以特定的乐器和节奏，表现了鲜明的民俗特色。但是音乐形象的主要内容，仍然是表现人在生活中的感受，而不是用造型的手法，描绘出一幅风俗画来。贝多芬的《第六交响曲》又称为《田园交响曲》，但是田园景色和乡村的风俗生活情景，是通过表现人在田园生活中的感受间接反映出来的。用贝多芬自己的话来讲，就是“表情多于描写”。他给第一乐章所加的标题，是《到达乡村时的快感》，就是“表情多于描写”的很好的说明。有人说许多音乐无法形容的事物，如森林、田野、月亮等，用音乐表现它们的方法是“描写它们所激起的感情”。标题音乐大师柏辽兹就很同意这种意见。

音乐通过表现感情、间接反映思想意识，当然不可能表现得象语言那样明明白白。其实语言表达思想，也不是始终那么明白的。列宁在《帝国主义是资本主义的最高阶段》一书的序言中说：由于沙皇政府的书报检查，“在表述关于政治方面的几点必要的意见时，也不得不极其谨慎，不得不用暗示的方法，用沙皇政府迫

使一些革命者提笔写'合法'作品时不得不用的那种伊索寓言式的——可恶的伊索寓言式的——语言"。毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说："鲁迅处在黑暗势力统治下面，没有言论自由，所以用冷讽热嘲的杂文形式作战。鲁迅是完全正确的。"在革命的环境里进行反革命活动的阴谋家，也不得不用隐晦曲折的语言，如林彪所说"现在的革命是革我们原来革过命的命"，就是一例。所以，威廉·李卜克内西在《忆马克思》一文中一针见血地指出："明快的语言是由于明快的思想，而明快的思想必然决定明快的表现方式"。

但在文艺作品中，特别在诗歌与寓言中，完全是另外一种情况。明快的思想也不一定直截了当地说出来。毛泽东同志给陈毅同志谈诗的一封信里说：诗"不能象散文那样直说，所以比兴两法是不能不用的。"如毛主席的词："忽报人间曾伏虎"，如果改成："忽报革命已胜利"，就不是词的语言了。音乐上广泛运用比兴的手法，是为音乐艺术的特性所决定的。音乐是听觉的艺术，如果不用比兴的手法，就不可能表现视觉形象和抽象的思想概念（以下要讲的"隐喻"，就是音乐的一种比兴手法）。

下面讲音乐的第三方面的表现功能：描绘、隐喻和抽象思维。

音乐的艺术功能，抒情是主要的，描绘是次要的。描绘的主要手段是"着色"和"造型"。美国音乐学家马利翁说："声音是听得见的色彩，色彩是看得见的声音。"绘画上常常用"调子"这个词来称呼色彩的性质，主要的色调叫"基调"。音乐则把音的属性称为音品或音色。我国古代教坊乐部有歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、筝色、笙色、笛色、方响色等名目，这"色"字除作"品类"解释外，原来也有色彩的意思。音乐上用了绘画的名词"色彩"，而绘画却用了音乐的名词"调子"，是因为各种色彩可以给人不同的

感受，正象各种音品一样。日光通过三棱镜分解出来的六种色相；红、橙、黄、青、蓝、紫，前三种称为“暖色”，有一种温暖、热烈的感觉；而青、蓝、紫称为“冷色”，有一种寒冷、宁静的感觉。色彩还可以象征感情。如红象征兴奋、热烈；白象征纯洁、朴素；绿象征和平、希望；青象征沉静、忠实。而表情正是音乐的特长，所以色彩就和音乐联系在一起了。

和声和音色是渲染色彩的两大要素，不同的和弦构造，不同的和声织体和不同的调性，可以引起不同的色彩感觉。和声、织体和调性的变化，可以造成明暗、深浅、疏密、浓淡的色调变化，每一个调性，如C调、D调、E调，不同的调都有不同的色彩，这种说法由来已久。贝多芬认为b小调是黑色的。俄国作曲家里姆斯基-科萨科夫和斯克里亚宾对调性色彩各有不同的看法，但D大调是黄色的，E大调是青色的，降A大调是紫色的，则是互相一致的。德国的文学家霍夫曼甚至用调性来形容小说中人物所穿衣服的颜色，克莱斯勒“穿着升c小调颜色的上衣，领子是E大调的颜色”等等。绝对的调性色彩（就象贝多芬说b小调是黑色的），只是一种主观的想象。但相对的调性色彩是有科学根据的，大致升种调比较明朗，降种调比较柔和。但是各种乐器也不一样。钢琴与竖琴就不一样，钢琴上的白键比较长一些，黑键比较短，根据杠杆的原理弹黑键比较柔和一些，白键比较响亮一些，这是因为物理作用。而竖琴就又是一种情况了，竖琴的弦是按降C大调排列的，用了踏板才能使它升高半个音或升高两个半音。因此，竖琴上降种调反而比较响亮。从一个调转到另一个调，由于调性不同会引起一种不同的色调变化的感觉：向上转调，有一种明亮的感觉；而向下转有一种暗的感觉。这是从比较得来的，并不是绝对的。例如歌剧《白毛女》第五幕第二场的《太阳出来了》，开头的曲调先出现在一个调上，然后再移高四度，第二次听到就有一

种亮的感觉，好象太阳在升起。挪威作曲家格里格的《培尔金特》第一组曲的第一乐章《早晨》，也是利用向上方转调造成调性色彩的变化，来描写太阳初升。不同人声和乐器的音色，也可以引起不同的色彩感觉。如通常认为长笛是银色的，单簧管是桃色的，小号是红色的，大提琴是棕色的等等。法国作曲家柏辽兹认为：配器法是“应用各种音响要素为旋律、和声和节奏着色”。到了印象派，表现光和色彩，就成了音乐创作的主要目标了。

“造型”是用乐音（有时也包括噪音）的音响来模拟各种事物的音响，用乐音的运动来象征各种事物的运动。“造型”的目的是描写生活现象与自然现象。音乐中的造型手法，早在十七、十八世纪就已广泛应用在声乐作品的曲调与伴奏中。当时的歌剧、清唱剧、康塔塔等作品，常常用音乐来描写歌词中个别字句的涵义，叫做“字句描绘”。最常见的字句描绘，是用适当的旋律线或者节奏型来描写事物的运动。以造型为描写的手段，必须抓住社会生活和自然界的有声现象和动的现象。例如描写春天的景色，不是去描写桃红柳绿，春色满园，而是描写莺歌燕语，蝶舞蜂狂。俄国作曲家里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》交响组曲的第一乐章，原来是歌剧序幕中的前奏，是一幅大自然苏醒的图画。里姆斯基-科萨科夫运用造型的手法，描写了严冬消失，春神在鸟鸣啾啾声中降临大地。在弦乐器颤音的背景上，短笛吹出了模拟鸟叫的曲调。接着欢快活泼的轮舞曲，描写了小鸟的飞舞。另一个俄国作曲家莫索尔斯基的《霍凡斯基党人之乱》歌剧的序曲，描写了莫斯科河上的黎明，也是抓住了黎明时的有声现象，用“造型”的手法来描绘自然现象。其中可以听到河岸上的歌声（双簧管、第二小提琴）、鸡啼（单簧管）和号声（圆号）。许多描写暴风雨的戏剧音乐与标题音乐，如贝多芬的《田园交响曲》、罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲、李斯特的第三首交响诗《前奏曲》，都用了半音

阶下行的旋律，用乐音的运动来模拟物体的运动。里姆斯基-科萨科夫的歌剧《沙皇萨尔坦的故事》第三幕第二景，用波状起伏的半音阶进行和无穷动式的旋律，把描绘野蜂的音响和运动结合在一起了。“造型”的手法在标题音乐中比较常用，但它只能作为抒情的辅助，即使是格调比较低的描写音乐，也是离不开抒情的。诗人吟咏山水，贵在以景写情，情景交融。音乐长于抒情，短于写景，犹应如此。

用“造型”手法来模拟自然景物，其目的往往不仅在于写景，而包含着更深刻的含义，就是用自然景象来隐喻抽象的思想概念。《雪娘》序幕的开头一段音乐，表面上是描写春回大地，而真正的涵义是把万象回春隐喻为黑暗统治的结束，光明幸福生活的开始。至于用季节中的春天来隐喻生命中的青春，在音乐中也是常见的。《霍凡斯基党人之乱》的序曲《莫斯科河上的黎明》，表面上是写黎明的景色，但这黎明隐喻着彼得大帝的改革时代，因为这部歌剧的内容是描写年轻的沙皇彼得对反动僧侣和贵族黑暗势力所作的斗争，是表现俄国腐朽的旧势力趋于灭亡的。同样，歌剧《威廉·退尔》序曲中的“暴风雨”，隐喻着十四世纪瑞士的民族解放斗争。歌剧第一幕和第四幕中，“暴风雨”也都是隐喻革命的。第一幕群众在过牧人节的时候，威廉·退尔就说：“他们欢乐的声音中潜伏着酝酿中的暴风雨，但暴虐的统治者要等到一旦向他们迎头袭击的时候才会知道。”第四幕威廉·退尔被捕后，他的妻子海尔威格向总督的女儿玛娣达探听消息，湖边阴霾四合，暴风雨就要来到。这时，威廉·退尔忽然从监狱里逃脱回来，并且已经把统治瑞士的总督盖斯勒一箭射死了。这时暴风雨平静下来，呈现一种和平的景象，象征瑞士前途的光明。

音乐中的隐喻本是一种古老的手法。早期作品中的隐喻常常是和诗词结合的。歌剧和清唱剧中有所谓“隐喻咏叹调”，音乐常

常用“造型”的手法来描写歌词中的隐喻，例如亨德尔的清唱剧《阿西斯和迦拉太阿》中的咏叹调《当鸽子啼叫的时候》，歌词把斑鸠比作情人，把斑鸠啼叫的声音比作情话，音乐描绘了斑鸠的声音。常用于音乐中的隐喻有两种：一种是人格化的隐喻，例如“小鸟在歌唱”、“小河在歌唱”或者“杨柳在跳舞”、“雪花在跳舞”。这种隐喻用得比较早。歌剧《雪娘》序幕把小鸟的飞鸣，想象为小鸟的歌舞，就是一种人格化的隐喻。德国美学家李普斯、伏尔盖特等所说的“移情作用”，和人格化的隐喻有密切的关系。杜甫的诗：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，就是把自己的感情移到花鸟身上去了。王国维的《人间词话》所说的“有我之境”，也是同样性质的艺术境界。“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是“有我之境”。他举的例子，如冯延已的《鹊踏枝》：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”。就是有我之境。这实际上就是李普斯等人所说的移情作用，把人的感情移到物上去了。另一种隐喻是把有声现象或者动态现象转用于无声现象或静态现象。十九世纪以后，随着标题音乐的发展，后面一种隐喻成为表现抽象的思想内容的重要手段。例如李斯特的第二首交响诗《塔索》，用《胜利进行曲》来隐喻塔索身后的光荣和文学事业的凯旋：第三首交响诗《前奏曲》中的“暴风雨”，则隐喻摧残爱情和青春幸福的恶势力。

暗示思想概念的另一种方法是把抽象思维用于音乐创作，这种抽象思维，通常总是和形象思维糅合在一起的。如果是单纯的抽象思维，就无异于贴标签，会使音乐陷于概念化，这是不足取的。音乐创作用抽象思维来辅助形象思维，通常有四种情况：

第一种，是用有特定涵义的传统曲调来代表特定的事物。比如中世纪的一首圣歌叫做《愤怒的日子》，在音乐中常常代表死亡，柏辽兹、李斯特、柴科夫斯基、圣-桑、拉赫玛尼诺夫等作曲家经常用这个曲调。在描写战争的音乐中，常用国歌和军歌来

代表交战双方。贝多芬的《威灵顿的胜利》交响曲，写 1813 年 6 月21日英国将军威灵顿在西班牙北部城市维多利亚打败拿破仑的事件。这个曲子用英国歌曲《统治吧！不列颠》代表英国的军队；用法国一首古老的军歌《马尔勃罗克》来代表法国军队。假如你不晓得这首英国的军歌，就无法理解它的涵义。不了解《马尔勃罗克》是法国的军歌，就无法了解它表现什么。这说明是抽象思维在起作用。柴科夫斯基在《1812序曲》中用《马赛曲》代表法国，用《上帝保佑沙皇》代表俄国。同样的手法也可以用于声乐作品的"字句描绘"，例如柴科夫斯基的歌剧《马捷帕》第二幕第二景的场面中，当马捷帕对玛利亚透露他要让乌克兰脱离莫斯科、脱离华沙而独立；讲到华沙的时候，就出现了格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》中波兰的玛组卡舞曲的曲调；讲到莫斯科的时候，就出现了《光荣颂》的曲调。格林卡有一首歌叫《北方的星》，描写一个少女怀念她远方的未婚夫，歌词中唱到："一颗颗泪珠落在她订婚的戒指上"，伴奏中就出现了俄罗斯民间婚礼歌曲的曲调。俄罗斯作曲家达尔戈梅斯基在歌剧《石客》中的《乌拉尔浪漫曲》中，用霍拉舞曲开头的曲调来暗示西班牙，因为故事发生在西班牙。这种方法在我国的许多戏剧音乐和标题音乐中是司空见惯的。有一个时候，在革命题材作品中常常出现《国际歌》、《东方红》、《三大纪律八项注意》的音调，用它们来代表特定的事物。艺术作品不能用抽象的概念来代替生动的形象。直接借用具有特定涵义的传统曲调，等于象写论文一样直说，总不如采用隐喻或者其它比较含蓄的手法更加耐人寻味。贝多芬在《艾格蒙特》序曲里用了严峻的萨拉班德舞曲的节奏，来暗示西班牙统治者。李斯特在《塔索》中用小步舞风格的音乐来表现塔索的宫廷生活，都没有用现成的传统曲调，而是按照一种有特定意义的体裁，写出形象鲜明的主题来。在形象思维中含有一点抽象思维（从萨拉班德舞曲可以想到

西班牙，从小步舞曲可以想到宫廷生活），比直接用传统曲调更富于艺术感染力。

利用传统曲调除了表达思想概念以外，还可以用于风格的模拟，从而创造出过去时代的气氛，或赋于音乐以一种幽默的情趣。例如，柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》第三场“化妆跳舞会”场面中，普里列帕和米罗夫左尔的重唱，用了莫扎特《C大调第25钢琴协奏曲》第一乐章第二主题的开头的旋律；第四景伯爵夫人用法语唱的一首小歌《我害怕晚上谈论他》，曲调来自比利时作曲家格雷特里的歌剧《狮心王理查》，都是要造成十八世纪末叶的艺术气氛。法国印象派作曲家德彪西的钢琴曲《儿童园地》，其中木偶的步态舞，模拟了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中特里斯坦的音调动机，把它和跳跃的节奏结合在一起，用来描写木偶的轻颦浅笑，憨态可掬，富于幽默、风趣的效果。

第二种，是使用主导动机的手法。主导动机所起的作用和有特定涵义的传统曲调是类似的。瓦格纳的歌剧中常常有几十个主导动机，分别代表不同的人物和事物，以及各种思想观念和精神素质。多数主导动机都是一个短小的乐思，以富于特征的节奏、音程、和声和音色作为特有的标记。作曲家创作这些主导动机，与其说是塑造鲜明生动的艺术形象，不如说是制定了一系列特定的音乐代号。例如瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》中的“命运”动机只包含三个音，以减七度音程为其特征；比才的歌剧《卡门》中的“命运”动机包含五个音，次增二度音程为其特征，都是以不谐和的、紧张的音程来象征悲剧性的命运。瓦格纳的另一部乐剧《莱茵河的黄金》中莱茵河黄金的动机，是圆号的号角之音。瓦格纳没有说自己是怎样联系到莱茵河的黄金的。我的体会，瓦格纳写这个主导动机时，可能把圆号上的“黄金音列”同黄金联系起来了。也就是说，是从“黄金”这个概念出发的。柴科夫斯基的《黑桃皇后》

中代表三张牌的动机，由一个副动机反复三次构成。在“三”这个观念上，同三张牌联系了起来。柏辽兹的《幻想交响曲》里的“固定观念”（爱人主题），虽然也起了主导动机的作用，却同瓦格纳式的短小动机不一样，而是结构完整、形象鲜明的抒情主题。但瓦格纳的歌剧中也有一些是气息宽广、形象生动的主题，如《罗恩格林》中的艾尔莎主题和《歌唱大师》中的得奖之歌。短小的主导动机没有独立的形象意义，常用作交响音乐发展的素材。而主题式的主导动机则是羽毛丰满的、有血有肉的音乐形象。两者统称为主导动机，它们的表现意义实际上是不一样的。

第三种，是一种特殊的字句描绘，我称它为“别解”。“别解”是我国猜灯谜时所用的一个术语。猜灯谜常常要把谜面作一种独出心裁的解释才有谜味。例如“面包”——打一句成语。就要把“面包”别解为“把脸包起来”，才能猜出谜底是“其貌不扬”。别解式的字句描绘也可以增加音乐的趣味。德国作曲家亨德尔的《弥赛亚》第5曲是男低音宣叙调，有一句“我要震动诸天和全地”的歌词。“震动”的原文是“Shake”，在音乐中解释为颤音，亨德尔因此就在字句描绘时把它作了别解，在旋律中用许多颤音来表现震动。还有《弥赛亚》第26曲中“个人偏行自己的路”一句，“偏行”的原文是“turn”，这个字在音乐中解释为“回音”，因此亨德尔在旋律中就用许多回音来配合这个字。这也是一种抽象思维的表现手法，不过现在已不常用，也没有什么意义。

第四种是用音符来代表文字。这可以说是一种游戏笔墨。但有些作曲家很喜欢用，始作俑者是巴赫，他在《赋格艺术》的最后一首赋格中，把自己的姓“BACH”化成♭76i♮7四个音符，作为三重赋格的第三个主题。舒曼特别喜欢这种音乐的文字游戏，他在许多作品中把各种人名、地名变成了音乐主题，其中包含丹麦的作曲家加德（GADE），女朋友阿贝格（ABEGG）和最初的情

人冯·弗里肯的故乡阿许（ASCH）。勃拉姆斯则进一步企图通过音符所代表的文字，来表达自己的思想情绪和精神境界。如F—A—F表示“自由而快乐”（Frei aber froh），F-A-E表示“自由而孤独”（Frei aber einsam）等等。这种手法尽管类似文字游戏，但我们在了解和分析作曲家的作品时是应该知道的。

音乐与文学、绘画、雕塑不同，是要经过两次创造的艺术：一次创作，一次演奏。不同的演奏家可以对作品有不同的理解和不同的表现方法，因而产生不同的艺术效果。而听众由于生活经验、文化修养和艺术趣味的差别，对同一次演奏又会获得不同的感受。如果听觉不灵敏，或者音乐修养不足，对音乐语言不熟悉，就更加不可能进行完满的审美活动。马克思说：“对于非音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。”由于这些原因，不同的人常常会对同一作品的内容作出不同的理解（有些是错误的理解）。当然，不能因此而说音乐本身的内容是不确定的。更不能说这种所谓“不确定的内容，随各人的想象而不同的内容”不算内容。汉斯立克就是这样说的，他对这种“不确定的内容，随各人想象而不同的内容”，就不承认是内容。就拿柴科夫斯基的《第四交响曲》第二乐章来说，音乐的耳朵一听就知道它所表现的感情，既不是一般的喜和怒，也不是一般的哀和乐。“随各人的想象而不同的内容”已经局限在一个很小的范围里。所以这种因人而异的差异，通常也不过是大同小异而已。

音乐的形式和形式美

艺术源于生活，从内容到形式都是这样的。音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、工艺美术都是特别注重形式美的艺术。形式服从于表现内容的需要。完美的形式，总是符合审美的要求，符合生活的真实。

音乐包含旋律、节奏、节拍、和声、复调、调式、调性、音色、速度、力度、强度等要素。这些要素的组合方式、结构布局和发展程序，就是音乐的形式。而曲式是音乐形式的综合。

曲式的产生，是以美的形式原理(多态统一)为依据的，同时也是生活现象的反映。曲式的发展，反映着人类对自然界和社会现象认识的发展。早期的曲式，如乐段、二段式、三段式、回旋曲式、变奏曲式，是与反映事物的交替变化和对比相适应的。这种事物的交替、变化、对比是比较简单的、表面的，如昼夜、晴雨、四季、劳动和休息，耕种和收获的更迭等等。复三段式的出现，标志着对于对立事物认识的深化。奏鸣曲式则进一步服务于表现对立事物的矛盾、冲突和转化，它是一种戏剧性的曲式。因为矛盾冲突是戏剧的基本要素。奏鸣曲式是在欧洲资产阶级革命的准备时期，即是在启蒙时期形成，在资产阶级革命时期获得发展的。它与反映资产阶级革命前夕和革命时期的社会变革相适应。随着人类认识的发展，音乐的表现形式也在不断地发展。

曲式的形成可以从社会生活中找到它的根源。"此地曾居住，今来宛似归，可怜汾上柳，相见也依依。"包含三段式的基本原理。"岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。"包含回旋曲式的重要原则。从"少小离家老大回，乡音无改鬓毛摧，儿童相见不相识，笑问客从何处来"，可以看到变奏曲式的两种因素："乡音无改"是不变的因素，"鬓毛摧"是变的因素。从"煮豆燃豆萁，豆在釜中泣；本是同根生，相煎何太急。"可以看到奏鸣曲式的一对矛盾："豆"和"豆萁"。

离开了内容，单纯从美的角度来看形式，形式就会变成不可理解的东西。贝多芬《英雄交响曲》第二乐章的结尾，丧葬进行曲开头的主题为什么要变得支离破碎呢？单纯从形式美的角度来看，是无法理解的。这里显然是要表现泣不成声的悲痛感情，因

此节奏变得断断续续、支离破碎了。贝多芬的《第31首钢琴奏鸣曲》第三乐章里，他的《柯里奥兰序曲》里都用了这种手法。德沃扎克《新世界交响曲》第二乐章，开头的主题在结尾的再现，也是如此。

形式的源和流

艺术形式来源于生活，并且为表现生活服务。以旋律为例，旋律是音乐语言各种要素中表现力最强的一种，被称为音乐的灵魂。旋律总是和一定的节奏、节拍、调式、调性、音色、速度和力度结合在一起的。旋律有几种不同的形态，都是来源于生活。第一种我称它为歌唱性旋律。歌唱性旋律来源于诗歌的音调。有一个比较典型的例子可以说明这个情况。赵元任先生在二十年代用刘半农的诗写过一首《听雨》："我来北地将半年，今日初听一宵雨，若移此雨在江南，故园春笋添几许。"这是根据常州吟诗的调子写的。吟诗调子的原型，赵元任先生也告诉我们了。《听雨》的曲调基本上和吟诗调是一致的，但更加音乐化，更加夸张了一些。这里可以看出这种抒情歌唱性的曲调来源于诗歌的音调。为什么来源于诗歌而不来源于语言呢？因为它象诗歌语言一样是有韵律的。外国歌曲也是一样。如海涅的《罗雷莱》开头四句："我不知道为什么原因，我是这么悲伤；有一个古老的传闻，使我念念不忘。"原诗用的是交叉韵，就是第一、三两句用一个韵，二、四两句用另外一个韵。第一句押en，第二句押in，第三句又是押en、第四句又是in（指原文的韵脚）。我们听希尔歇的作品，音乐也是第一、三两句分别和第二、四两句呼应。诗歌是抑扬格，从轻到重，音乐也是抑扬格。它是有韵律的音乐，它的韵律是和诗歌完全一致的。作曲家李斯特也为这首诗谱了曲，但开头四句的旋律是用散文的写法，写成了宣叙调，诗歌的韵律没有保持在音乐

中。节奏比较自由，接近于语言的音调。这是第二种类型的旋旋——宣叙性旋律。

第三种是模拟性旋律，来源于自然界的音调，如：里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》组曲第一乐章模仿鸟叫的旋律。

第四种是器乐性旋律。来源于乐器的音调。例如里姆斯基-科萨科夫的《野蜂飞舞》，既模拟了野蜂的飞鸣，又和小提琴的演奏技巧相适应，富于这种乐器的音调特色。

第五种是和声化旋律。来源于和声；把纵的和声；化为横的旋律。如海顿的《惊愕交响曲》第二乐章的主题。舒柏特的《未完成交响曲》第二乐章的第一主题，旋律中都包含着分散和弦的进行。

旋律的风格是继承了古典音乐和民间音乐的传统不断地发展、创新的，民族性、时代性是旋律的重要特性。但也有一些旋律是脱离了生活和传统，也就是脱离了源和流而生造出来的第六种旋律，是同生活无关，同传统也是割绝的，因此，也不可能是有感而发的。肇始于本世纪二十年代的十二音技术，以半音阶中十二个不同的音排列成一个个音列，用转位、逆行、转位加逆行等方法编织成曲，开了序列音乐的风气之先。这种技术不仅完全抛弃了传统的调式、调性与和声功能，而且最终的趋向，是把音乐创作变成数学演算的过程；同时，通过音列的上下倒置或前后倒置，造成象建筑、雕塑、图案一样的对称，把造型艺术的规律生硬地搬到音乐上来，也是违反音乐艺术本身的规律的。当然，为了达到某种创作意图，在适当的场合灵活运用这种技术，还是可以获得一定的艺术效果。第二次世界大战后，序列音乐获得迅速的发展，从十二音序列发展到把各种音乐要素（音高、节奏、力度、音色等）都纳入到序列中去：在形式上则追求不对称，不平衡，使用诸如最低音后跟最高音、最短音后跟最长音、最弱

音后跟最强音等五花八门的手法，造成不断变化和步步更新；不仅调式、调性与和声功能完全瓦解，其他各种音乐要素的自然规律和传统法则也破坏无遗，但一切脱离生活、割断传统的技法，终究是没有生命力的。当这些花样玩腻了以后，只好乞援于音色的变化，从大量使用各种噪音中去寻求出路；或让偶然的机遇来决定变化的可能性，把赌博和占卜的法术应用到创作上来，于是偶然音乐应运而生。美国作曲家约翰·凯奇的装配钢琴曲《变化的音乐》就用了抛掷硬币的方法来决定序列的组合，据作者说是受了我国《易经》的启发。偶然音乐最突出的例子是凯奇的一个钢琴曲，叫做"四分三十三秒"，但没有一个音是从钢琴上弹出来的，作曲家坐在钢琴旁，静默四分三十三秒，一看表——四分三十三秒到了，这个曲子也就演奏完了。听众听到的是外面传来的人声、脚步声、汽车声等等。这个曲子把听众捉弄了四分三十三秒，还容易忍受。他有一个曲子是《34分46.776秒》，听的人要受罪半个多小时，就更糟糕了。序列音乐和偶然音乐的作曲家有形形色色的创作技法和理论，其中也还有一些合理的成分可供我们借鉴，特别是他们从美学、心里学、语言学、信息论等方面提出的理论根据，值得我们认真地进行研究。

传统音乐中许多发展乐思的手法，都是体现了多态统一的原则。如重复、变奏、变形、展开、对比等等，有时强调统一，有时强调变化，综合起来，就是要求统一中的变化，或变化中的统一。音乐中一个主题或一个更小的乐思，可以紧跟着重复，隔开一定的距离重复，转到不同的高度上重复。一个动机可以重复几十次。比如贝多芬的《田园交响曲》第一乐章，有一个动机在展开部中连续重复了80多次。特别是舞蹈性的主题，更是强调重复，这和舞蹈的动作有关。如柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲第三乐章的第一主题，构成主题的基本方法是重复，而他所用的曲调就是

乌克兰民间舞蹈歌曲《来吧，来吧，伊凡卡》的曲调。但在音乐中，重复是离不开变化的。在旋律、节奏、和声、织体、调性、调式、力度、速度、音色等因素的相互结合中，一种因素的重复，总是和其他因素的变化相配合的，很少象在建筑和图案中那样，采用原封不动的重复。音乐中的变奏手法，是一种既有变化、又有统一的发展主题的方法。音乐中主题的对比常和主题的再现并用，从而前后保持平衡，并获得形式上的对称。但音乐中的对称和建筑、图案中的对称不一样，是艺术形象上的对照和呼应，并不要求形体上的精确的对称。许多序列音乐中所安排的对称，是把造型艺术的手法硬搬到音乐中来，是不符合音乐艺术的规律的。

艺术上的"黄金分割"比例，和音乐中高潮的位置有密切的关系。我们分析许多著名的音乐作品，发觉其中高潮的出现，大多和黄金分割点相接近。从古希腊到现在，许多人认为黄金分割是造型艺术最和谐的比例。现在看来，这个比例同音乐和诗歌也不是没有关系。关于诗歌，刘大白曾写过一篇《诗外形律详说》，认为诗歌中的五音停和七音停也最接近于黄金分割。

在艺术中，形式的因素是很重要的。没有形式美，就不能引人入胜。形式有一定的独立性，但这种独立性是相对的，归根结蒂，形式要服从于内容，而反过来，又对内容起积极的能动作用。两者是互相依存，互相渗透，不可分割的。

形式要发展，要创新，不能老是"旧瓶装新酒"。但不能为形式而形式，为创新而创新。生活是艺术的源，传统是艺术的流。形式的创新，不能割断生活，割断传统，否则就是无源之水，无本之木。也不能违背艺术的规律，把造型艺术或语言艺术的规律，硬搬到音乐上来。

在音乐史上，处理形式和内容的关系，正反两方面的经验都是很丰富的。早期的复调乐派，曾把复调音乐发展到成为希奇古

怪的音响游戏，它的那套倒影、蟹行、倒影加蟹行的手法，至今仍为序列主义的作曲家奉为至宝。早期的意大利歌剧，曾经发展到成为化妆音乐会。当年格鲁克的歌剧改革，就是对此而发的。他的歌剧《阿尔切斯特》的序言，虽然写了已经二百多年，至今读来，有些论点还并没有过时。我们要学习外国音乐先进的理论、先进的作曲和演唱、演奏技术；但现在有些青年人把西方音乐中一些腐朽的东西也学来了，这是值得我们警惕的。

（原载《音乐研究》1983年第一期）

论音乐形象的特殊性

蒋　一　民

无疑，各门艺术固有其共性，但又有其个性，否则不会各立门户，各行其道。音乐形象问题是以音乐美学研究音乐艺术本身特性的最高和最终阶段，音乐艺术的所有特性都或多或少地反映在音乐形象上。所以，分析音乐形象的种种特殊性，将会帮助我们从整体上对音乐艺术的自身规律及其个性有一个全面的认识。我对音乐形象的研究不力、不透、不广，本文仅仅是对这方面进行有限思考后的刍见，并且在范围上只涉及我认为的几个关键性的中心环节。

两个概念之我见

在谈论音乐形象之前，有两个概念不能不事先得到澄清。因为对于它们，我国文艺理论界和音乐理论界向来意见不一，而本文又要以它们作为申述的基础，不经过"定影"处理，无异于沙上筑屋。

第一，必须弄清什么是形象。这个问题看来很简单，其实不然，大量的偏见充斥于多年来文艺理论和音乐理论的有关文论言论中。从新版的《辞海》里即可窥见一斑：

〔形象是〕……具体生动的图画。社会生活和自然界都是文艺作品的描写对象，但文艺作品中的形象主要是指人物形象。……文学用语言

来塑造形象，音乐用音响、旋律来表现，它们的特点是具有间接性；……绘画运用色彩、线条来表现，因此它们的形象具有直观性。

这段话破绽很多，其错误的程度严重到令人不可置信。我在这里唯一要提出并解决的疑问是：文艺作品的形象究竟是否仅仅是视象的图画？因为正是根据这个定义，才以视象作为标准来划分"间接"和"直接"，才把文学形象的间接性强加给音乐形象，才拿构成文学形象的语言文字材料跟构成音乐形象的音响材料（旋律并非材料）混为一谈。也正是受这个定义的影响，许多音乐论文才把心中的视象——联想当作音乐形象，这真是音乐艺术的最大不幸！音乐艺术假如以表现联想的视象为目的，那岂非画文学之"蛇"添音乐之"足"？何况文学也不是唯独塑造视象。音响材料决不象语言文字那样是概念的符号，它本身跟视象毫无对应关系。如果说我们根据《牧童短笛》这标题联想到"天真无邪的牧童在纵情跳跃"，那么我们听《步步高》、《急急风》、《句句双》、《螺蛳结顶》这样的乐曲是否会一定产生什么固定的视象呢？一个先天的盲人根本不可能有任何视象的概念，他甚至连做梦的权利都被剥夺了（相对视象而言），但他却可能成为一名优秀的音乐家。

把形象仅仅看作视象固有其可以理解的特殊道理，因为视觉在人们的感官感受中所占地位首屈一指。但也不能因此就把听觉的巨大领域忘却了。我们看到，我国古代和西方的许多文艺家、文论家和哲学家往往是把"视"与"听"并重的。为了说明形象一词在他们的概念中并非独指视象，不妨多举几例：

感于物而动，故形于声。（《乐记》）

声乐之象：鼓大丽，钟统实，磬廉制……（荀子：《乐论》）

夫声之于音，犹形之于心也。〔一说"音"为"心"误〕（嵇康：《声无哀乐论》）

……这就是罗马人所谓"想象"（imagination）。这个字原是从视觉

形象来的，然后不大恰当地应用于其它感觉。可是希腊人称为“幻想”(fancy)，指“显现的形态”，这就对各种感觉都适用。

（霍布斯：《利维坦》）

……感性事物的这种显现（外形）就会以形色声音等等面貌从外面现给心灵看。因此，艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉……属于这种创造活动的首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里。

（黑格尔：《美学》）

〔别林斯基说：〕艺术是对真理的直感的观察，或者说是寓于形象的思维。〔那么“直感”即形象的内容是什么呢？他这样解释：〕隐藏在他天性里的一切，都表现在他的动作上，姿势上，声音上，脸上，容貌的变化上，总而言之，他的直感性上。

（《艺术的观念》）

〔车尔尼雪夫斯基也对“形象是视象”提出了疑问：〕“除此之外，想象还要消灭事物的物质方面，只留下它的外形、表面”——这，第一，并非始终都是这样的——要说夜莺的歌唱或者提琴的声音有什么外形或是表面，这会令人奇怪；但是这一点却是不错的：大部分的美我们是眼见，不是耳闻的：我们耳闻的只有音乐……

（《现代美学概念批判》）

当然，过去不少理论家谈到形象时，喜好单用视象作比方，可是很少有人使用类似跟视觉联系明确的“图画”这样的词来定义“形象”。我们注意到，别林斯基在给形象思维下定义的正式场合(1843年在《杰尔查文作品集》第一篇论文中和1847至1848年在《1847年俄国文学一瞥》中)，都是把“形象和图画”并提。而更多的理论家则喜欢用类似“感性显现”这样的概念作为“形象”的同义语(例如黑格尔、鲍姆嘉通、莱辛、费尔巴哈)。恩格斯在给现实主义下定义时是用“正确地表现出典型环境中的典型性格”，而不

用"形象"。我们承认，视觉艺术早于听觉艺术，视觉感受在人认识世界的实践中所占据的头等地位，使"形象"一词跟视象几乎溶为一体。但随着听觉艺术的发达和文艺理论的进步，"形象"再也不能满足于原来的并且有点含混的意义了，必须给它添加符合它的新解释。因此我认为：形象的最好的定义就应当是——感性的性格显现。(我们在这里给"形象"正名的原因是我们使用"音乐形象"这个术语，必须使"形象"具有既包括视象又包括"听象"的意义。在西方的音乐理论中，并无"音乐形象"这个固定术语，但是我国早已有之，《乐记》中专门有《乐象篇》。)

其次，我们要给"纯音乐"和"非纯音乐"下定义。我认为，所谓"纯音乐"，就是摒除了一切在欣赏过程中所附加的非音乐因素(如文字、视象和客体世界所发音响等等)而独立自在的音乐本体。因此，不依赖非音乐因素去表演和欣赏的音乐作品就是"纯音乐作品"。但是，纯音乐并不简单地等同于纯音乐作品。纯音乐是针对非纯音乐的。非纯音乐是音乐的"自在体"和非音乐的"它在体"二者的结合体(例如标题音乐＝音乐＋标题，莱斯庇基的《罗马之松》第三乐章＝音乐加莺语)。这样，纯音乐就应当包括抽去了非音乐因素("它在体")的非纯音乐中的音乐"自在体"。因此，纯音乐作品是纯音乐，但纯音乐却不限于纯音乐作品。同理，非纯音乐作品是非纯音乐，但也不限于非纯音乐作品。因为，假如人们给纯音乐作品以具象解释，那么纯音乐作品就变成非纯音乐了(如莫扎特的《第41交响曲》被后天地命名为《朱庇特》，贝多芬的两首钢琴奏鸣曲也被安上了《黎明》和《月光》)。这就是说，音乐的纯与否是相对的！而非绝对。它完全取决于人们主观的意欲(艾尔加的《谜语变奏曲》是个有趣的例子)。可以断言，在我们不带"它在体"的先入之见去听非纯音乐作品时，我们实际上听到的往往是纯音乐。弄清"纯音乐"和"非纯音乐"以及

“纯音乐作品”和“非纯音乐作品”的概念十分重要，在某种意义上可以说，音乐形象的全部复杂性都是由于“纯”与“非纯”造成的。

音乐形象是什么？

既然形象是感性的性格显现，那么音乐形象所显现的性格表示了怎样的感性本质呢？也就是说，什么是音乐的形象？

一件事物的起源，往往最能说明它的本质。据《吕氏春秋·音初》说，中国最早的民间音乐是这样产生的：孔甲的养子不小心叫斧子砍伤了脚，成了跛子，只好做守门人，孔甲乃作《破斧》之歌，哀叹命途多蹇，是为东方音乐的起源；涂山女遣其侍女到“涂山之阳”去守候大禹，久等心焦因作歌：“候人兮猗……。”是为南方音乐的起源。西、北二方音乐的起始都是抒发思念之情。前者是殷整甲迁居西河，“犹思故处，实始作为西音”。后者是两位“佚女”怅惘远去的飞燕而吟哦“燕燕往飞”。上述记载不见得真是民间音乐的最初源头，但至少正确地说明了：音乐实在是由于情在“弦”上而不得不发的一种“心声”。何况“乐由情起”的记载在古代典籍中时有所觑。音乐起于民间，是人类表达情感的需要，不是出自专业工作者或某某人之手。“伏羲作琴”、“女娲作笙”终究是神话，倒是葛天氏之八阕和“举大木者”的“举重劝力之歌”(《淮南子·道应训》) 来得真切，观察今天的民歌，没有一首不是应“情”之运而生。几千年前的《诗经》在当时主要是被当作音乐作品而整理传播的。风雅颂从音乐得名。值得注意的是，在百六十篇来自民间的“风”中，我们可以看到大量的“兮”字；而在“雅”中，“兮”字逐渐减少；到了经过乐官刻意雕琢的“颂”诗中，“兮”字就几乎连影子也找不到了。可见，“兮”字应当是远古民歌以音乐抒情的自然和原始痕迹。我们完全有理由把“兮”字看作最早的记谱

萌芽。朱熹说过："既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，必有自然之音响节族而不能已焉。"（《诗集传序》）果如是，则"兮"的最终意义不正代表了一种纯粹的情感运动形态么？最早的音乐应当产生在语言之先，是一种纯声音的情感流露，可看作为纯音乐，"兮"字正是这种纯音乐特性的显现。我们在近代听到的民歌中有着大量的无词有声的歌唱，这在山歌和号子中尤为多见。对其中一些古老的调子，谁说得出它们产生的确切年代呢？难道不可以认为，它们和音乐的起源有着最亲的血缘吗？因此我认为，音乐形象既是音乐的形象，就理当以纯音乐作为探讨的客体。诗歌正是插上了音乐的翅膀，才成为文学体裁中最具抒情性的一种。

纯音乐由于其得天独厚的条件，即声音的高低、强弱、长短、明暗、动力等等的造化无极，能够对赤裸裸的情感进行完美尽致的模拟，对千变万化的情感进行惟妙惟肖的刻划。这种模拟和刻划所"塑造"的情感形象完全是"直观"性的，是完全不靠任何一个媒介来充当桥梁的。这种直观性是由于音乐属于第一信号系统，即人的感官所感到的直接信号。音乐直接描画情感。美术也是直观性的，然而就表情而言，它却隔一层。因为它必须通过视觉形象来唤起人的情感。如果说，美术塑造灵魂的躯壳，那么音乐则表现躯壳的灵魂。当我们看了戏剧《罗密欧与朱丽叶》或读了剧本以后，一定会在其中感到蒙泰久和凯普莱特两大家族间的愤怒和仇恨。怒与恨，是情感。下面的谱例化为音乐时，就是这种情感的"直观"形象：



《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲（柴可夫斯基）

这种怒与恨的情感形象的“塑造”，至少是下列几个因素使然：

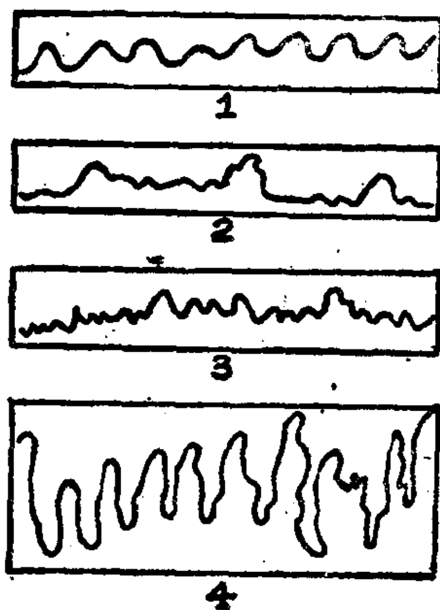
（1）不协和和弦的大量使用（S_9 和 $DDVII_7$ 功能）及远关系离调（b→C）。

（2）斩钉截铁般的节奏和特别强调准确的快板速度。

（3）配器上的“重彩”。

（4）强的力度。

为什么这些因素能够塑造怒与恨的情感形象呢？这可以从近代心理学和生理学中得到实证。参看右例图示，这是用呼吸描记器记录的在几种情绪状态下呼吸的曲线：



1. 高兴——每分钟 17 次；
2. 消极悲伤——每分钟 9 次；
3. 恐惧——每分钟 64 次；
4. 愤怒——每分钟 40 次。

（转引自曹日昌《普通心理学》下册51页，人民教育出版社）

人的情感活动不单反映在呼吸状态上，每一种特定的情感和情绪都会造成植物神经系统、内分泌系统功能状态以及全身各部位的联合生理反应，心电图、脑电图、肌电图都会给我们显示出不同**节奏**、不同**速度**、不同**幅度**的时间性图象。毋庸赘言，音乐的表现功能不是正好与象征情感的图象所显示的那些特性相吻吗？除节奏和速度外，情感的“幅度”在音乐中分化为三大要素：旋律、色彩、力度。显然，当一个人愤怒激动时，他的心跳和呼吸频率加快，血液流动加速，在音乐中就表现为节拍和节奏的紧缩；而那紊乱而失常的心律和植物神经则往往见诸于和声的尖锐紧张、不协和并且常常一直不解决（如上面的谱例），或者是节拍节奏重音的多变。“高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣”。（《战国策·燕》）五声谐和之中不稳定的变徵异军突兀，是情绪激越的模拟，它和人的心理异态是符合的。反过来，旋律的

舒展、节奏的平稳等等又能表现愉快的形象。不少调式本身也各自具有某种情绪的基本特性。人皆知的莫如大小调式的差别；古希腊人认为多里亚调式庄重严肃，弗里季亚调式则热情奔放可用于颂赞酒神；我国的秦腔调式还明确地分为"欢音"和"苦音"两种。当然，关于音乐中声音的横向与纵向的各种序进所显示的协和不协和、稳定不稳定以及和声功能感等等现象的生理心理本质是什么？尚需进一步通过科学实验来探求其"因"，但从"果"上来看："人的本性（他的神经系统的生理本性）给了他以觉察节奏的音乐性和欣赏它的能力"（普列汉诺夫：《没有地址的信》之一）；作为"声音流"的音乐能够完美地模拟和再现作为"情感流"的种种最微妙的心理状态，从而激起"同声相应"和"同气相求"的"共鸣"，则是毫不足疑的。

确实，"音乐只可引我们入悲，而不能告诉我们悲。"（黄自：《音乐的欣赏》）莫扎特在一封信（1781年9月26日）中讲到《后宫诱逃》中的咏叹调《我怎样恐惧》："事先用小提琴八度音来表达惊恐的心跳。再用渐次增强的演奏反映内心战战兢兢的犹豫和剧烈的痛苦；絮语和叹息则以前排小提琴奏弱音，再加长笛的合奏来传达。"在这里，音乐向我们展示恐惧，引我们进入恐惧，可是并不告诉我们恐惧。完成"告诉"任务的是歌词、剧情和演员的表演。诚如李斯特在为柏辽兹辩护时所说与所引：

> 感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借"比喻"的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。（见李斯特：《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》。请注意：汉斯立克的《论音乐的美》几乎与这本小册子同时发表，形式美学就此正式"亮相"。）
>
> 我们情愿承认我们的艺术不能象诗歌和绘画那样立刻把清楚而具有特性的形象或任何外界的物体在我们眼前呈现出来。……音乐不能叙述和说明你是什么人，但是你心灵的一切活动，只要是明确的，它却都

能再现出来、表达出来。(见A.B.玛克斯:《论十九世纪的音乐》。)

> 音乐是精神、是灵魂,它直接为自身发出声音,引起自身注意,从中感到满足……。音乐所完成的特殊任务在于它不是通过我们意识中原有的一般表象或原来可以用眼看到的外表明确的形象来对心灵揭示自己的内容的,也不是通过自己的一种由人为的最高的艺术表现形式揭示出来,而是以主观世界中最活生生的姿态揭示出来。(见黑格尔:《美学》。)

可是谁也不如《乐记·乐象篇》说得那么精炼而剔透的了:

> 乐者心之动也,声者乐之象也,文采节奏声之饰也。君子动其本,乐其象,然后治其饰。

这就是音乐形象的基本特性和最终本质:直观情感形象的塑造。正是由于这种直观性,才使音乐跟绘画一样,成为一种"国际语言"(当然还有民族欣赏习惯的心理因素,但比起文学作品需要翻译来说,却截然不同)。

有一种看法认为造型(指形式)可以独立构成音乐形象而不同情感发生任何关系,例如西方有形式美学一派和音乐自律一说,(Eigene Gesetzlichkeit der Musik=Own lawfulness of music)。但即使是一道和声习题,也紧紧地和人的情感联在一起。和弦的进行和解决,完全是由人的情绪生理与心理决定的;人觉得尖锐紧张,要求解决到稳定谐和。非功能和声显示色彩性,而色彩也是和人的情绪密切相关的,这一点将在下一节专门讨论。当然,不否认流动的音响组合的形式美,但假如这音响组合的目的纯粹是为了追求几何性的对称、和谐,那么它就不应属于音乐艺术的任务范围,而应当称作"音响造型艺术"。正如雕塑跟建筑是两回事一样,音乐跟音响造型也不是一回事。有些作曲家竭力追求音响造型的美,这并不是坏事;既然承认固定的建筑艺术的

合法性，为什么不允许流动的音响造型艺术存在？只是它不叫“音乐”就是了。音乐是内容艺术（它的内容是情感），不是纯形式艺术。内容艺术讲求内容和形式的统一，形式为内容服务，音乐又何能例外？因此，倘若音乐造型，就是造情感之型；倘若音乐“自律”，就是情感“自律”。把音乐表现情感称作“它律”是错误的。尽管音乐的技术性很强，尽管在不同的音乐作品中存在着内容和形式的两种倾向，但作为一个整体的音乐艺术，它却永远是人类情感的直观显现体。

色彩和描绘性的本质

我想专门谈谈音乐的色彩在音乐中的表情意义。“红色是青春的颜色。公牛看见它要狂怒，火鸡看见它就生气。”这是舒曼发表在《新音乐报》上的一句完整的格言。姑不论这句格言的本义何在？它至少从表面上自觉地认识到了颜色的独立表情功能。大体上说，浪漫派以前的音乐家还不大懂得这一点。但真正在音乐表现手段的营垒里撑起“颜色功能”的大旗的，是从柏辽兹、瓦格纳到德彪西的三人百年接力组。这面旗帜在一时间竟以它那炫人眼目的光彩掩盖了其它旗帜的存在。事实上，全世界的画家都早已认识到色彩的表情功能，他们以色彩对人的心理作用为标准，将其划分为热色和冷色、进色和退色、“积极的”和“消极的”、“兴奋的”和“沉静的”等等。

那么，视觉色彩和听觉色彩是不是一回事呢？它们之间有何种关系呢？首先，我们必须弄清什么是听觉色彩？不言而喻，“色彩”这个词也是从视觉范畴借来的。物理学告诉我们：人眼所感到的颜色是由一定比值的波长和频率组成的光波射入人眼引起的。同样，由一定比值的振幅和频率组成的声波射入人耳就引起了一定的音色，不同声波产生不同音色。这就是听觉色彩。我们

又知道，不同比值的不同色彩对人有着不同程度的刺激作用。“赤橙黄绿青蓝紫，谁持彩练当空舞？”实验证明，这组成“彩练”的七种主要色光按其对人的精神所发生的兴奋作用的程度，赤（红）为最强，紫为最弱，之间依次递减。同样，听觉色彩亦具有类似特点和产生类似效果。或言，小号的音色是红的，也就是热的；电子合成器又是那么冰凉、空旷；弦乐是“暖色”，木管是“冷色”……。那Blues音阶的永恒的伤感不就直接从蓝色（Blue）得名吗！当然，这里仅仅指色彩单独存在时对人的情绪影响；在具体音乐作品中，某一种色彩往往因别的音乐表现手段的影响而丧失它单独存在时的情绪意义。生理学证明，视与听在大脑皮层中是相互关联、相互影响、相互诱导的。因此，视觉色彩和听觉色彩不过是一种形态的物质运动的两种方式而已。柯罗连科的小说《盲音乐家》里有一段生动的描述：盲孩子想知道颜色差别的概念，母亲就在钢琴上弹奏“颜色”来告诉他。当孩子摸到白色时，母亲敲动高音琴键；当孩子摸到黑色时，母亲便“立刻敲动另一排琴键，低沉的声音马上在房中轰鸣起来了。”有趣的是，音乐家从视觉色彩的表情功能来喻证听觉色彩的表情功能，而画家却反过来从听觉色彩的表情功能来寻找视觉色彩表情的依据：“词及其声音，形状及其色彩，是我们感觉的一种直觉本体容器。由于声音可以对口头词语赋予发光的色彩，因而色彩就能在精神上对形状赋予决定性的调子。”“色彩的原始本质是一种变幻不定的共鸣，光线则变成音乐。”（伊顿：《色彩艺术》绪言，1961年。J. Itten，瑞士著名美术家）

为什么我们要在这里专门谈到色彩的表情功能呢？这是以下两个事实促使的。

（1）在实践方面：自德彪西以后，在色彩上进行作曲试验的例子层出不断，色彩乐器（主要在键盘乐器）屡见发明，色彩演奏

试验直到今天仍在进行，且规模越来越大。不少著名作曲家自觉地拥有声光色彩概念，例如里姆斯基-科萨科夫、斯克里亚宾、勋柏格和梅西安等人。可以说听觉色彩已愈益成为音乐艺术的主要表现手段，甚至它本身就可以成为音乐作品的唯一内容（例如勋柏格的管弦乐曲《色彩》，勃立斯的《色彩交响曲》）。现代主义的各种流派都大量使用色彩，例如用色彩表现生活的绝望、孤寂和尖锐不安的情绪；具体主义音乐在某种程度上也有应用色彩的一面；在电影的配乐里，用噪音色彩配合画面表情是常见的（我们并不反对偶尔或在某种特殊场合中使用噪音，但是必须记住，音乐是一门艺术，而艺术是在美的形式上表现内容的，因此即使暴露丑恶的灵魂，也要用尽可能美的乐音）。早已有人提出“音色旋律”的概念。

（2）在理论方面：事实是对听觉色彩一直存在着模糊的、甚至是错误的、至少也是不充分的认识。这种认识仅仅把色彩当作描绘的手段，而不懂得色彩的独立表情功能；因此，作曲家在色彩上所进行的探索往往被指责为“形而上学”和“反现实主义”。例如，苏联著名音乐学家克列姆辽夫说：“光被任意地按照声的样式作成‘表情的’（这是音乐家的典型错误！）……”（《音乐美学问题概论》中文版 137 页）他在批评里姆斯基-科萨科夫的“颜色听觉”时特地引用了作曲家的一段美学笔记作为典型错误的例子：“和声——光与阴影。大调和小调。快乐与悲哀。明朗。模糊、阴暗。……”（同上书196页）显然，“快乐与悲哀”这两个单词是从他眼皮底下滑过去了。

一百多年来，先躯者们对色彩的不懈发掘，使我们今天不能不重新掂量色彩的价值：它已经能够在需要的时候扮演作为情感的音乐形象的A角了。可是，这并不排除色彩在更长的时间和更广的范围里是被用来描绘的。德彪西的《大海》该是色彩描绘的一

个最为人知的例子了。不过，假如你以为这是一部纯粹描绘即绘画式的作品，那就错了。《大海》的描绘恰恰是建立在色彩的表情上面的。这是因为：听到的色彩毕竟不是看到的色彩，听觉色彩和视觉色彩的共通点只是它们的表情性，而以听到的色彩来描绘看到的色彩，必须经过类比联想：试问假如一个听者事先不知道《大海》的标题和任何有关文字说明，谁敢担保他一定会想到这是表现大海的？因此，与其说是《大海》描绘了大海，不如说是作品利用色彩的表情性描绘了大海的波光水色和千姿百态在人心中激起的情绪感受，听者通过这些感受加上标题的启示去联想那些波光水色和千姿百态。

跟色彩描绘一样，音乐的任何描绘都是建立在表情之上的。《伏尔塔瓦》河水的奔流；《在中亚细亚草原上》骆驼队由远而近而远的“推”、“拉”、“摇”镜头；《仲夏夜之梦》中的小精灵轻盈的步态；《神秘的夜晚》中朦胧芬芳的月色；《培尔·金特》中朝景的“渐显”和“化出”；《哈罗尔德在意大利》中暮色的“渐隐”和“化入”；《大峡谷》中的风雨交加；《威廉·退尔》中的雨后初晴；《女武神》中的飞行驰骋；《图画展览会》中长舌妇们的纷争扰攘，爱丽丝的可爱，小巫师的顽愚，林肯的严峻，普罗米修斯的悲壮……诸如此类，无一不是客观具象在人的主观情感上的反映。人感受到万事万物，同时就把自己放到被他感受到的万事万物中去，按照马克思的说法就是：“人的本质的对象化。”（《1844年经济学－哲学手稿》80页，1979年中文版）因此，事物一旦被人所描绘，它就成为物化的人或人化的物。在音乐中，则是物化的情或情化的物，这情是属于人的。譬如，人感到河水的奔流，于是把这奔流的动态描写出来，这动态实际上是奔流的河水通过人的心理作用后而成为了人化或情化。所以归根到底，音乐形象的描绘性是由音乐形象的表情性所规定的，这是和音乐及其形象的基本职能相符的。

实际上，从绘画的意义上讲，音乐几乎什么也不能描绘。例如从巴托克的《两幅肖像》中，我们根本不可能知道作品所描绘的确切面容，而只能感受到优美尔雅和邪恶肆谑相映照的两种情操。这说明，音乐即使描绘，也只能“描绘”人、物、事的内在情态。而色彩的双重功用，则使它在描绘的同时表情。

但是，我们在音乐作品中还能听到另一种描绘：号角声、流水声、风雨声、雷声和动物的种种叫声等等。这倒恰恰是一种货真价实的描绘。不过这种描绘功能并不属于音乐，而属于声音。很自然地，这使我们想起了口技。口技仅仅以对自然音响效果进行准确摹拟为目的。口技艺术之所以令人感到美，主要是因为人在准确的摹拟中认识到自己的复制能力。因此它追求形似、肖似、酷似。越象，则人就越从其中得到显示自己的复制能力的满足。音乐却不是这样，它不追求某种音响效果的形似，却力求表现事物的内涵和精神本质，表现音响效果在人心中激起的情，亦即神似。音乐即使摹拟，也不重“形”，而重“神”(老子称他的道是“无状之状，无物之象”，借此比喻作为情感的“神”，倒也合适)。

那么怎样看待音乐作品中所出现的音响效果的口技式摹拟呢？可以这样认为：当这些效果是用作一种为表情服务的辅助手段时，它们是有益的；借景抒怀，状物咏情，这种中国式的表达不是比贝多芬的“情感多于描绘”更在行？《百鸟朝凤》是用一个主题音调把各种鸟叫的摹拟串起来的，从而展示出百鸟欢腾的情绪特征。其它如《百鸟引》、《荫中鸟》、《空山鸟语》等，都是用的类似办法。拉摩的《鸟鸣》、贝多芬的《田园》、马勒的《第一交响曲》也同样是让音响效果为情服务的。可是也有相反的例子，梅西安辛辛苦苦作出来的《百鸟苏醒》、《异国的鸟》等以鸟的歌唱 (birdsong) 作为整部作品的素材，这有多少音乐价值呢？用乐器来摹拟各种

鸟叫，其实是一种具体音乐。具体音乐能不能叫它做音乐呢？怕要打个问号（也许偶尔用一部飞机发动机之类的噪音能够表现紧张不安的色彩还是可取的），我们说，梅西安的鸟语作品是美的，但却很少音乐性的美，更多的还是作为"画"的美。

总而言之，音乐不是以描绘见长的艺术品种，音乐形象的描绘性是通过它的表情性来显示的。并且，音乐一旦带有描绘的任务，它就一定和非纯音乐联系起来了（这一点将在下面谈到）。此外还须说明，色彩的表情只限于生理的情绪性范畴，更深一层的情感表现则不是单靠色彩所能完成的

概括功能和不确定性的意义

先举两个例子：

其一、当电影尚在默片时代，常常从头至尾用音乐来烘托影片中剧情的发展。由于经济上的原因，制片人竟专门把各种不同情绪的音乐分门别类辑成《电影用曲汇编》、《电影音乐手册》之类电影音乐"百科大全"，以待新片中各种场面的不时之需。

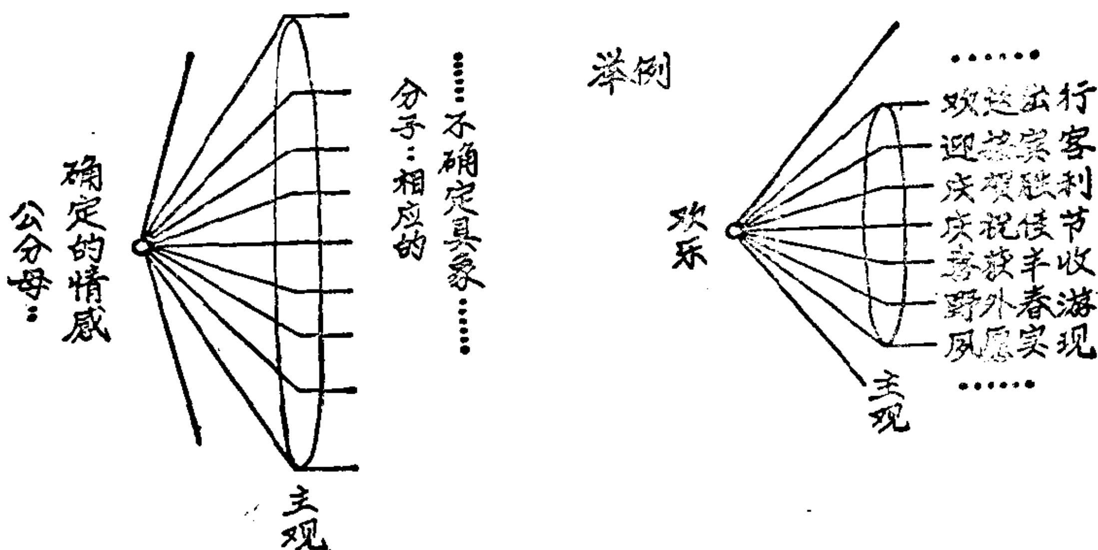
其二、我们知道，罗西尼的《塞维利亚的理发师》序曲是他从自己的其它作品中借来的，在这段音乐没有定为《塞》剧序曲之前，它已经在罗西尼的另外几部歌剧中被使用过多次了。

类似上面的例子多得很，每一位稍懂音乐的人都可信手拈来。一次，看卓别林的《淘金记》，其中有这样一段情景：大个子金和那可怜的小个子手忙脚乱地拼命挣扎着想爬出被暴风雪吹到悬崖上而倾斜的窝棚。与此同时自然就有音乐相配。只听一位观众说："这不是《野蜂飞舞》吗？"可是此情此景，跟飞舞的野蜂还有什么关系呢？它实际上只是一种表现紧张情态的音乐形象罢了。可见，音乐形象具有极强的概括功能和不确定性。你看，贝多芬把"献给波拿巴"的题字换以"英雄"，不动第三交响曲一分一毫，这

作品照样流芳千古。可是如果贝多芬画了一幅拿破伦肖像，那就决非换个名目可以了结的。可见，包括视象在内的带有确切涵义的具象(Concrete Phenomenon)，只能是它自己这一个，而音乐形象不仅适于这一个，而且也适于那一个。这是由于：音乐形象的基本特质是情感和情绪，而任何一种情都可能产生于不同人物、不同事件、不同场合。一首歌曲的曲调可以配十几段不同的歌词反复唱(分节歌)，还可以重新填词，这也是一个证明。正是音乐的这种概括功能，使得音乐形象含有不确定的意义，使得你不能断定一首纯音乐表现的一定是这一个，不是那一个。

这样看来，音乐的内容似乎是很玄妙不可捉摸了。不，事物总还有它另一方面，这就是：任何一种情感和情绪都不可能无条件地产生于不同具象客体。《塞维利亚的理发师》序曲决不适合挪给《蝴蝶夫人》,《英雄交响曲》也难套给《美丽的萝丝玛琳》。所以，人物、事件、场合等等的不同，必须有一个前提：它们必须是同一类的。对于作为情感的音乐形象自身来说，它恰恰是确定入微、具体直至的。同样是愉快，贝多芬式的和莫扎特式的决不一样；同样是思乡，肖邦式的和德沃扎克式的也不相同；同样是搔首弄姿，卡门、穆塞塔(《波希米亚人》)和阿妮特拉(《培尔·金特》)三者的音乐形象互有差异。只有傻瓜才会把笑当成哭。音乐形象的概括功能和不确定性只是相对它所象征或代表的那一类具象而言。下面的扇形图示也许可以作为理解音乐的情感形象同具体现象的辩证关系的参考。

任何事物都有自己的特殊性，即比较别的事物所不同的特点。在对待具体现象方面，音乐的概括功能和不确定性究竟比文学和美术要突出得多，因而表现为音乐形象自身的特性。如果硬要把音乐纳入文学和绘画的目的范畴，赋予它过于具体和确定的具象，那就会贬低音乐自身的价值。普罗柯菲耶夫的交响童话



《彼得和狼》的故事配乐性质是很明显的，音乐本身的独立性很差，如果去掉语言和文字的情节叙述，整部音乐就不知所云。因此不能把它看作一部独立的音乐作品，它确实是交响乐和童话的混合体，只有当它跟童话情节结合起来供人欣赏的时候，才有充分的价值。应当说，少先队员彼得和狼斗争的勇敢精神并不是完全由音乐表达出来的，事迹的叙述占了一半以上的比重。太细致了，太琐碎了，音乐的表情功能就来不及发挥，情感的性格就难于深化，整个音乐便会被分解得支离纷乱而缺乏情感形象的相对完整性、集中性、典型性和统一性以及曲式布局的逻辑性，从而竖不起一座独立的情感雕像（这一点在本文结束前还会进一步谈到）。

使音乐形象极端具象化的典型例子要数理查·施特劳斯，他是存心要让音乐去讲故事。交响变奏曲《唐·吉诃德》仿照小说的故事发展线索，每一段音乐都配有详细的文字说明，甚至几个小节的乐段都有与之相应的故事情节，例如在引子部分，双簧管独奏八小节表示“他（吉诃德）理想的女人”，接着小号用七小节奏出“他渴望冒险”。然而《唐·吉诃德》达到作曲者讲故事的愿望没有

呢？答案不言而喻。《唐·吉柯德》在音乐形象的单独塑造上是失败的，它不是着力去表现吉诃德先生的性格内涵，而是津津乐道地给小说作配乐（因为只有在把它跟小说具体情节结合起来欣赏时，才可能“听”出点名堂来）。这种极端具象化倾向也反映在理查·施特劳斯的其它几部作品中，例如《迪尔·欧伦斯庇格尔的恶作剧》和有名的《家庭交响乐》。

与理查·施特劳斯相反的一个例子，是里姆斯基－科萨科夫对待他的《舍赫拉查达》标题的态度和做法。《舍赫拉查达》的总谱在初版时每个乐章都有自己的标题：Ⅰ.《大海与辛伯达水手的航船》，Ⅱ.《卡连德太子》，Ⅲ.《王子和公主》，Ⅳ.《巴格达的节日和航船冲向上面立有青铜骑士像的岩石》。但是这四个标题在以后再版的总谱中却被作曲者全部删除了（尽管它们并不表现为具象化）。对这一做法，里姆斯基－科萨科夫这样解释：

> 我原有意把这四个乐章这样命名：第一乐章——前奏曲，第二乐章——叙事歌，第三乐章——慢板，第四乐章——终曲。但由于里亚多夫和别人的劝告，我才没有这样做。我厌恶别人在这首作品里寻找过于确定的故事进行程序，所以我后来在再版时起了这样的念头：删掉写在乐章前头的那些提示……
>
> （见《我的音乐生活》）

里姆斯基－科萨科夫并不认为《舍赫拉查达》能够表现原作的具体情节，而是把这一组交响乐比作“一架万花镜，那里面有各种东方色彩的神话故事的形象和图案。”确实，谁如果试图在其中找出这几个音表示船长遇到大风浪“拔嘴上的胡须”，那几小节描写他急得“批自己的面颊”，那不是徒然而又可笑吗？因此，里姆斯基－科萨科夫的上述意见在如何正确解释音乐形象上也是值得参考的。一般地说，用寻微索隐的办法去欣赏和解释音乐作品，加以训诂式的考证，是不会获得音乐形象的真谛的。正确的途径

应当是努力去领悟音乐形象的精神内涵和情感本质；即使有具象性解释，也应当是“大块着墨”，赋予其充分的可塑性。

认识作用和语言信息的介入

音乐形象的基本特性是表情，而其它特性都是服从于和派生于表情性的。音乐没有具象功能，却有着抽“具象”于“情感”之特性。作为情感的音乐形象将怎样体现它的认识作用呢？音乐形象能否达到使人们认识客观世界的目的呢？它有无认识作用？这作用有多大？其程度有多深？这正是我们在这里要回答的问题。

在生活中，具体的人、事、物使我们认识到他或它的自然属性、社会属性、民族属性和阶级属性等。情感则是我们认识客观世界以后所产生的主观态度。这种态度如不依附于客体具象而单独地加以表现——有如音乐一样，我们往往很难断定这态度是何人所发？是因何人何事何物而发？如此，脱离了具象的纯粹的态度本身，即情感本身的认识作用就要大打折扣了，也就是说，纯音乐作品所“塑造”的音乐形象在认识性上无论如何也比不上具象艺术所塑造的形象。单靠音乐形象本身，人们并不能直接认识历史、现实和国家民族中的人与人之间、人与自然之间的各种复杂关系以及形形色色的社会现象和自然现象。何况，喜、怒、哀、欲、爱、恶、惧这“七情”是人类所共有的基本情感，以情来划分阶级属性也是很困难的。例如，资产阶级革命和无产阶级革命在思想动机上虽然不同，但在反抗旧制度、推翻旧社会的精神上却是共通的，而单纯表现这种精神态度的音乐则不能使听众认识到是什么人革命？因为什么（思想动机）而革命？

照这样说，音乐形象岂不是没有认识作用了么？不。既然音乐形象的特性是表现直观的情感，那么它的认识作用当然得到它自身中去寻找。

作为第一步，音乐形象使人们认识到他们的情感类别。包括特性(指“七情”的不同类别)和性格(例如时代精神、民族气质、个人风格、艺术流派等等)两种。这方面无需赘言。

作为第二步，音乐形象则使人们认识到他们的情感级别。这一点有必要多说几句。情感的级别可分为两种：(1)情境的深与浅。这是指感情境界而言，反映在音乐作品上，最明显的划分莫过于严肃音乐和流行音乐(尤其是轻音乐)。需要特别补充和指出的是：严格地说，情感和情绪是两个互有联系又有区别的概念。二者都是感情，但前者主要反映人对客观世界的观念态度，具有更深一层的涵义；后者更大成分则是生理和感官对刺激的某种机体态度，音乐形象的描绘性通常是和情绪氛围的描写有关的。这样情感和情绪就代表了两个典型的不同深浅的情境，例如喜悦和愉悦既有共同处又有不同处，不同在后者的生理感官成分更多些。音乐的最高和主要职责是表现作为观念态度的情感，并且情感和情绪往往交织在一起，难于截然区分。在这个意义上，我们说存在着情感的级别和情境的深浅，这个深浅在具体音乐作品中是千差万别的。(2)情操的高与低。这可能是音乐形象跟人的社会性直接联系的唯一方面。道德属于社会观念意识，反映在情感上就是情操。情操也就是人们常说的格调和趣味，它们是一种特殊的社会情感，是观念意识形态在情感上的反映。它包括庄严、崇高、自豪、自由、勇敢、忠诚、幸福、幽默和凶狠、残暴、骄横、贪婪、狡诈、嫉妒、虚伪、矫揉、淫邪……这些内容。必须声明，情操虽然和情境有一定的联系(一般说，情操高的往往情境深)，但也不尽然。小步舞曲的情境在舞曲中要算深的(介入了伦理观念)，可是不能排除其中有的有矫揉造作的倾向。一些优秀作品对反面形象的刻画，也并不满足于以几个减七和弦、不协和音程之类去奚落一番，而是去努力发掘丑恶情操的本质，其情境也是

很深的(例如《艾格蒙特》序曲中西班牙统治者的音乐形象，《1812年》序曲中法国侵略军的音乐形象)，此外，还存在着大量的基本上不涉及到情操的音乐作品(例如许多以娱乐为目的的流行音乐)。表演上的处理也能对音乐形象的情操显示造成重大影响，一首健康的音乐作品随时有被任意歪曲的危险。对情操高低的辨别力，取决于一个人的世界观和文化修养尤其是音乐修养的状况。由于情操是一种观念意识形态的情感显现，是一种来自具象但却脱离具象的客体，所以要明确描述它的特征是困难的，而它确实又是存在的。不过可以从对欣赏者思想作风和文化修养的调查得到某种反证，当然这种反证并非绝对可靠，但却是重要的。然而，通过情操也还不能完全认识社会属性和阶级属性。在纯音乐有意艺术地歌颂和暴露时，音乐形象所显示的情操更多地具有褒贬的意义，但褒谁贬谁？为何褒为何贬？听众却不知道。这就影响了对情操认识的彻底性。当音乐作品本身是"劣等货"时(例如某些酒吧音乐)，低劣的情操所显示的认识意义可能是相比之下最为明确的了。关于情操在音乐形象中如何显示是个复杂的问题，不是三言两语能说清的，这里只是从研究音乐形象的特殊性的角度谈及而已。

纯音乐的认识性并非无，但却小。可是，我们不能不看到，在实际的音乐表演和欣赏过程中，往往并不存在百分之百的纯音乐，纯和不纯经常是交织在一起的。这是因为，情感跟具象的渊源关系，使我们不能排除表演者和欣赏者根据自己的知识与经验储藏所触发的无意联想。(当然也不能否认纯音乐式的表演和欣赏状态——即不触发联想和不去联想——的存在。)这就使音乐形象产生了间接认识具象的可能性，尽管联想到的具象常常各不相同(在正常情况下，它们是同一类的)。

但，无意联想还只是一种盲目的不确定联想，它仅仅表示一

种潜在的认识可能，因为无意联想不能给音乐形象本身以任何规定和约束。要让无意联想的这种潜在的认识可能兑现，就得化无意联想为有意联想，给音乐形象以规定的定向联想处理。实现有意联想的主要途径是赋语言因素予音乐形象。事实上古往今来存在着的大量非纯音乐作品都是和语言因素的介入分不开的。非纯音乐作品中的语言因素只有一个特性——信息符号，只有一个目的——利用信息符号，使人们对特定音乐形象作定向联想，从而间接表达具象和概念内容。这些语言性的信息符号体现为下列多种形式：

（1）标题和语言文字的题示；

（2）主导动机(Leitmotiv)和固定乐思(Idée Fixe)；

（3）其它语义符号及各种象征性信息。例如：《幻想交响曲》中《愤怒的日子》动机，《英雄交响曲》中普罗米修斯的动机，《斯坚卡·拉辛》中《伏尔加船夫曲》动机，都象征着一定的概念意图。一些在特定的社会场合中使用的乐音，例如国歌、哀乐等等，也具有语义象征性。列宁说全世界的工人可以凭着《国际歌》找到同志和朋友，在这时《国际歌》实际上是一种语义标志。某种音乐表现方式的反复使用，也能对听众形成一种语义信息，例如巴赫作品中音调的下降半音被认为是表现“叹息”(sigh)。我国古代的儒家还把道德和社会秩序的概念纳入音乐，用五行规定音乐，用五音象征君臣民事物。

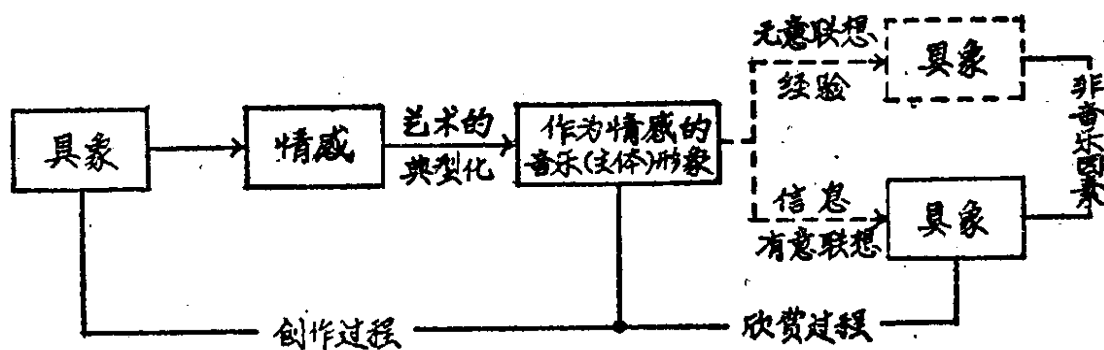
描绘性和情节性愈强的音乐，对语言信息愈需要。这是因为音乐在一个特定的具体环境、条件中表情，或者作曲家希望听者通过由音乐形象的联想去认识某一具象。以德彪西的《夜的芬芳》为例，实际上音乐跟“夜”并无必然的联系，更不能表现香味，但通过描写宁静的情绪，不仅使人联想到柔美的夜晚，还能再生性地进一步联想到夜中空气的清新和花卉植物的芬芳。

同样，描绘性音乐作品中存在着的大量类比也必须靠题示的媒介才能实现。例如莫扎特的《雷电交作》，用急行下降的音阶“扮演”闪电，假如没有标题，谁会想到闪电呢？贝多芬《田园》第二乐章《溪畔景色》若非标题赋予的特定概念，谁又会从三连音构成的流动音型中看到溪水潺潺的图画呢？作曲家想要表达某种特定的概念，他也不能不借助题示。例如威柏的《邀舞》，倘除去标题，乐曲的一头一尾的意境便要削弱许多。格拉祖诺夫在谈到他欣赏《舍赫拉查达》的感想时说：“我想象到蓝色的海，遥远的岛屿，可怕的大鸟的飞翔，在巴格达的节日的喧闹声，那条船被击碎时的暴风雨——一句话，我想象到作者自己告诉我的一切情景。真可惜，他没有刊印标题……而我相信，如果我不是预先知道标题，它的图解就不会使我这样满意。”（索洛甫磋夫：《里姆斯基-科萨科夫的交响乐作品》）

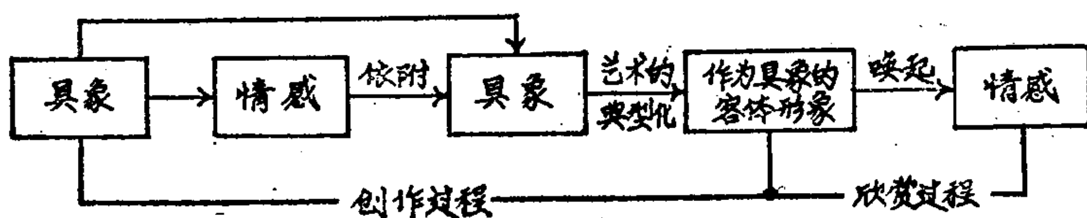
语言信息的介入，给音乐开拓了宽阔的表现天地，赋予音乐形象以广泛的认识作用。但是，也必须注意到，语言信息的过多介入或不恰当介入，将严重影响音乐形象自身的独立性和完整性。一般说，语言信息介入越多，音乐形象的独立性就越弱，音乐对语言信息的依赖性就越强。有经验的歌曲作家从不拘泥于歌词的具体字句，而是把握全部歌词所形成的总的形象来谱曲。作曲家们总喜欢把自己为戏剧所配的音乐重新整理提炼编为组曲，也是基于上述认识。因此，语言信息的正确合理运用，必须以它基本不破坏音乐形象自身的独立性和完整性为前提。就是说，抽掉了语言信息，音乐形象依旧以其鲜明、生动、符合情感发展逻辑而自在。更进一步讲，在听众不知道一部作品所附有的语言信息时，这部作品是基本上可以当作一部纯音乐作品来欣赏的。中外许多非纯音乐名作都可作这方面的楷模。汉斯立克讲过这样的话：“在贝多芬的交响乐里感到一种风暴，一种搏斗，得不到满足

的渴望，顽强抵抗的精神，即使不知道作者的姓氏和生平也会感到这样。”（《论音乐的美》）不管我们在这里是如何断章取义地引用汉斯立克的观点，他的话有他合理的内核，即他高度重视音乐本身。我们听《曼弗雷德》交响曲，即使什么题示也不晓得，仍旧能从中感受到强烈的悲愤、深沉的思考和撕心裂胆的呼喊。《二泉映月》也可算得这方面最优秀的例子，它对映月的二泉没有丝毫描绘，“《二泉映月》这个风雅的名字，其实与他的音乐是矛盾的，与其说音乐描写了二泉映月的风景，不如说是深刻抒发了瞎子阿炳自己的痛苦的身世。”（贺绿汀：《中国现代音乐发展的回顾》）《二泉映月》完全可以丢掉标题而独立存在，可是这标题却向听者提供了欣赏这乐曲的背景联想，展示了一个冷漠孤寂的情境，从而对乐曲的音乐形象发生烘云托月的作用。

从以上阐述，我们已经可以知道，音乐欣赏中之所以会使人产生具象联想，一方面是听者根据自己的经验对音乐形象所作的补充和附会（无意联想），但更多情况下是由于语言信息的介入所



附：具象艺术的创作、欣赏过程图



引起。这种联想到的具象并不是音乐形象，它跟音乐形象没有直接关系；有直接关系的是情感，具象是隔一层的。（在具象艺术中，情感则是隔一层的，它需要具象形象来唤起。）让我们用下列图示来说明，同时作为全文的"形象"归纳。

（原载《音乐研究》1982年第三、四期）

论“音乐形象”

杨　琦

在音乐美学领域，“音乐形象”这个概念的存在据我所知大约有一个世纪。但是广泛使用这个概念的时间不过五十年左右。我国音乐界从苏联引进这个概念是建国前后的事，但很快就得到广泛的运用。“音乐形象”不仅作为马克思主义音乐美学的重要范畴来对待，而且被当作衡量音乐作品艺术价值的标准。我们常常看到许多音乐理论和评论文章都用这个概念来评价作品的高低和好坏，或者阐释音乐理论问题的依据。

“音乐形象”是从文学理论中的“艺术形象”这个概念引申而来的。它是否有科学性；是否能说明音乐艺术的本质；是否能作为衡量音乐作品的价值？似乎从来没有人怀疑过。不久前我看到一篇题为《音乐表现形式的特殊性》的文章，第一次对“音乐形象”这个概念提出了疑问：“长期以来‘音乐形象’这个词在音乐理论界的文章和评论中广泛使用，由于这个词本身概念上的含混，提法上的不科学和不确切，加之理解上的差别，从而就造成许多人对音乐表现形式特殊性认识上的模糊。”(《人民音乐》1980年第9期)这个问题提得很好，尽管作者没有对它作更进一步的理论上的论证，但作者对一潭平静的池水投入了一枚小小的石子，提出了“音乐形象”在音乐美学中是否有存在的价值；音乐艺术中有没有“音乐形象”这样一个重要的问题。

一

首先，有必要回顾一下过去和现在音乐理论界对“音乐形象”的解释和阐述。

上一世纪五十年代奥地利的著名音乐家爱德华·汉斯立克在他的《论音乐的美》一书中使用过“音乐形象”这个词，但是汉斯立克把“音乐形象”同“音乐造形”、“客观形体”等的含义等同看待。在他那里“音乐形象”是作为音乐艺术所使用的特殊材料本身的形式结构来理解的。汉斯立克所说的“音乐形象”指的是一系列音乐运动的形态，音乐的美就是音乐运动的形式美。很显然，汉斯立克的“音乐形象”的概念，并没有今天艺术理论中所说的“艺术形象”的意义。

1853 年舒曼在一篇评论柏辽兹《幻想交响曲》的文章中使用了“音乐形象”的概念。他说一乐章第一主题的第三乐思出现在总谱第 16 页的 *PP* 以后，“变成了明析的”音乐形象。音乐到了第19页后，“是一些完全带有幻想性质的音乐形象。”（《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社 1978 年版，第 60 页。）看来柏辽兹指的是乐曲本身所具有的“音乐形象”。但是，他又说这种形象是很不确定的：“我的确很难断定，一个不知道作曲者的意图的人，听了音乐是否也会引起和柏辽兹心里相同的形象，因为我已预先看过了乐曲的标题——一旦你的视线胶着在一个明确的东西上，你的听觉就已不能独立自主地判断了。”“如果以为作曲家展纸拿笔；都要打算表现、叙述或描绘某个事物，那自然是错误的想法。不过也不能把外界事物的印象和影响的作用估计得太低。”（同上书，第 81 页。）柏辽兹在评论许多同时代作曲家的作品都用生动的笔触描写了他听音乐后产生的各种富于诗意的联想和想象。

普遍使用“音乐形象”概念的是苏联的音乐理论界。大多数苏

联音乐学家都认为音乐形象问题是音乐美学中最核心的问题,“音乐形象”是音乐艺术的最高范畴。五十年代在苏联音乐界出现了讨论音乐形象的热潮，围绕这一问题发表了大量的文章。我国也选译了一些有代表性的文章出版过专集。从总的情况来看，他们基本上是根据文学理论阐释艺术形象的原理原则来分析所谓的“音乐形象”，机械地套用哲学上的理论，来替代对音乐作品实际情况的分析。这些文章对我国的音乐理论产生了很大的影响，这也是“音乐形象”被我们广泛使用的一个重要原因。这种情况的产生是可以理解的，在五十年代我们总是把苏联的文学和艺术理论当作马克思列宁主义理论来学习和运用。苏联硬套文学理论的做法，在这里可以举几个例子来说明：1963年苏联出版的《简明美学辞典》(奥夫杨尼柯夫和拉祖姆内依主编,这两人是苏联文学、美学界很有影响的学者)的“音乐”条目中说：音乐是“通过音乐形象来反映现实的艺术种类”，“音乐的(音响艺术的)形象是音乐中典型化的基础。音乐形象往往包括音响表现力的因素（例如，拟声手法、动作的联想手法等）。音乐形象的概括力在音乐形象的对照、交替、对比中大大提高了。……音乐形象是作曲家通过作品名称或随同作品的文学标题来加以具体说明。”（中译本，知识出版社，1981年版，第88页。）苏联科学院哲学研究所、艺术史研究所编写的《马克思列宁主义美学原理》中说“音乐艺术也正像其他艺术——文学、绘画、雕塑、建筑一样，通过艺术形象反映现实，给人们以最大的审美享受，对人们进行社会教育，揭示现实和我们同现实的关系。”(中译本，生活、读书、新知三联书店，1962年版第614页。）这本书在其他地方谈到音乐的时候，也使用“音乐形象”的概念。

现在我们对照一下我国的出版物是怎样说的。《辞海》艺术分册的“音乐”条目说：音乐是艺术的一种，通过有组织的乐音所形

成的音乐形象表达人们的思想感情，反映现实生活。”（上海辞书出版社，1980年版第136页。）作为全国艺术院校教科书的《艺术概论提纲》中也说：“音乐是用有组织的乐音构成音乐形象来直接表达人的感情的艺术。”“旋律是音乐的主要表现手段，音乐形象主要是由旋律构成。”（《艺术教育》编辑部刊印本，1980年版第105页。）王朝闻主编的《美学概论》也有大致相同的解释：“音乐以在时间上流动的音响的物质手段，表现人的审美感受，从而形成一定的‘音乐形象’。”（人民出版社1981年版第265页。）这些对“音乐形象”的肯定和阐释基本上是一样的，都认为“音乐形象”是音乐艺术的本质特征；“音乐形象”是认识和反映现实的特殊形式；“音乐形象”是音乐美学的重要范畴。

苏联的一些音乐学家对“音乐形象”问题作了理论上的阐述，例如，克列姆辽夫在《音乐美学概论》的第六章《音乐形象的形成》一开始就说：“象任何艺术形象一样，音乐形象也是以典型化的、概括的、同时又是具体感性的形式反映了现实的规律性。”（中译本，音乐出版社，1959年版第188页。）雅鲁斯托夫斯基在《论音乐形象》一文中说：“在完美的艺术形象（指音乐形象——本文作者）里表现出了现实现象的典型特征及其社会本质。”“我们从音乐形象里找到了通过具体的、典型的现象去概括地反映生活的特殊形式。”（《论音乐形象》论文集，音乐出版社1959年版第2、14页。）一个讲“音乐形象”能够反映现实的规律性，另一个讲“音乐形象”能够表现现实现象的典型特征及其社会本质。前者讲的现实的规律性主要指人的语言音调和自然界音响的规律性；后者指的是客观事物的形象及其发展过程。他们都把“音乐形象”直接同文学和其他造型艺术中的“艺术形象”等同起来。至于音乐形象如何具体地反映现实生活的规律性和社会的本质，则讳莫如深，不了了之。苏联音乐学家论音乐形象的文章充满了许多抽象的概念，许多文

章都带有思辨的性质，大量使用哲学和文学理论教科书的术语和概念，说明问题的例证总是那几个其中有摹拟大自然音响的乐曲；有不少文章只是根据乐曲的标题和文学资料来解释音乐作品中的音乐形象，往往带有主观随意性。当然，我不是说苏联学者的论著毫无可取之处，而只是说他们不是从音乐艺术本身的特殊性（即区别其他艺术的本质特征）以及欣赏者的实际感知和审美感受出发，而是先验地断定音乐作品必然象语言艺术及造型艺术一样存在有与艺术形象相等的“音乐形象”。从这个预想的前提出发，以论证音乐形象的存在价值，因此缺乏充分的说服力。

我国一些谈论音乐形象问题的文章基本上和苏联学者们的出发点和论证方法相同，都肯定音乐形象的存在价值，音乐形象也同文学中的艺术形象一样是认识和反映客观现实的特殊形式，音乐作品可以真实具体地表现现实的各种事物和人物的形象；音乐形象是音乐作品内容的核心，是决定音乐作品艺术价值的尺度和标志。有的认为音乐形象表现为音乐的造型性或者描绘性，有的认为音乐形象的实质在于它的表情性或者类比性。他们往往无视于音乐艺术所使用的物质材料和手段不同于语言艺术和造型艺术的特殊规律，而把音乐中所谓的“艺术形象”（音乐形象）同语言艺术和造型艺术中的“艺术形象”完全混同起来。有的甚至走得更远，比如，有一篇题为《什么是音乐形象》的文章，竟然说：“音乐中塑造人的形象，远不是作者本人。作曲家在音乐中可以塑造各种性格，阶层，社会地位的人的形象。”“音乐作品中不仅能塑造单个人的形象，并且能表现出众多人物来。”（《音乐爱好者》，1980年第一期，第13页。重点为本文作者所加。）这简直是在复述文学理论教科书上的普通道理，哪是在谈音乐美学问题。谁能够从音乐作品中“听出”作曲者本人的形象，谁能够从中“听出”“各种性格，阶层，社会地位的人的形象”？又有谁能够不仅“听出”“单个

人的形象”并且能够“听出”“众多人物来”？这除非具有一种惊人的特异功能的听者才能做到。我想即便是这篇文章的作者本人也未必做得到。这种解释“音乐形象”的“理论”实在荒唐可笑！

与此同时，也有一些文章注意到了音乐艺术的特殊性，作者对“音乐形象”作了另外的解释。这些文章把音乐形象与文学和造型艺术中的艺术形象区别开来，直接从音乐艺术本身的特殊性出发来谈论问题，比如伍雍谊同志说：“用来创作艺术形象（即音乐形象——本文作者）的材料不是印象，而是和印象同时产生的感情活动，即作者对客观事物产生的感情反映，将这样的感情活动加以概括、集中和典型化，用音乐手段表现出来，就成为音乐形象。因此，音乐形象可以说是感情形象。”（《形象思维和音乐形象》，《音乐论丛》第二辑，人民音乐出版社 1979 年版，第 53 页。）这里所说的“音乐形象”是作曲者对客观事物的感情反映，而不是客观事物形象在音乐作品中的真实再现，这就同前面所述的那种对音乐形象的理解有着很大的区别了。于润洋同志也有类似的看法，他在《器乐创作的艺术规律》一文中指出：“由于器乐手法的特殊性质，不存在文学作品中那种含义的‘形象’。按照我的理解，器乐中的这种‘形象’，应该是作者自己的感情体验。”（《人民音乐》1979 年第 5 期，第 27 页。）他所说的器乐的“形象”，其实就是伍雍谊同志所说的“感情形象”。他们对“音乐形象”的解释与前面那些文章所阐述的就不完全一样了。他们间接地否定了“音乐形象”的存在价值。著名的波兰音乐学家丽莎教授在她的美学著作中一再强调音乐艺术的本质特点在于表达人的情绪——情感的反应和体验。她提出“音响形象”和“音乐表象”的概念来替代“音乐形象”的概念。她认为音乐形象就是音乐表象。因而不使用“音乐形象”的概念。（参看《论音乐的特殊性》中译本，上海文艺出版社 1980 年版。）““音乐形象”是否就是音乐表象，还值得研究，

因为，所谓的“音乐形象”是指作品本身的“艺术形象”，而“音乐表象”是指作曲家形象思维活动中的产物。廖乃雄同志直接了当地否定了视觉形象在音乐艺术中的存在。他说：“音乐是诉诸听觉的艺术，因此，从科学的概念上说，音乐中不存在视觉形象。”（《人民音乐》1979年，第6期，第29页。）但是，他又说：“艺术中所说的形象并不是只指视觉形象，而广泛指一切通过艺术的表现使人感到栩栩如生，仿佛历历可见的种种情景的想象。”（引同上）如果这仅是指语言艺术来说当然是正确的。但是对于上演的戏剧、舞蹈，拍摄完成的电影、电视片等来说就不正确了，更不用说绘画、雕塑和摄影艺术可以直接从作品本身用眼睛感知视觉形象。因为，这些艺术作品的内容就是由视觉形象构成的。可是，音乐艺术正如廖乃雄前面所说的并“不存在视觉形象”。音乐是可以通过它的特殊手段使听者产生多种“情景的想象”，然而都不是“音乐形象”的功能。

苏联的音乐学家不仅肯定音乐作品中音乐形象存在的价值，而且认为音乐形象是音乐美学的最高范畴（克列姆辽夫），并断言：“形象问题是现实主义音乐美学的一个主要的、决定性的问题”（涅斯契耶夫）。这就是说，如果不承认音乐形象的存在价值，就取消了音乐本身的存在价值；如果不承认音乐形象问题是现实主义音乐美学的主要的、决定性的问题，就取消了所谓的“现实主义音乐美学”。事实果真是这样吗？我认为并非如此。

二

一个具有科学性的概念必须有真实可靠的客观事实作为根据，必须排除任何借喻、比喻和象征的可能性。真理必须经过实践的检验才能确证它的存在。所谓的“音乐形象”这个概念也应当经过实践的验证，否则就不具备真理性和科学性。首先，有必要

搞清楚“形象”一词的含义，进而搞清楚“音乐形象”这个概念的含义究竟是什么？

“形象”（“形相”）在汉语中的意思是十分明确的，它不是一个多义词。一般来说，形象指的是客观事物（包括人）外部形式结构的诸种特征。如，人的面貌、体积形体、姿态和动作，以及物的形状、状态、色泽，等等。事物形象主要是人的视觉器官的对象。客观事物通过人的视觉器官而被认识。触觉也能“认识”某些事物的局部形状，而不能“认识”它的整体。至于宏观世界和微观世界的许多事物及其运动的现象只有借助于科学仪器才能加以辨认。客体（事物）与主体（人）的关系是刺激与反应的应对关系。客体刺激人的感官（主要是视觉），再由神经系统把信息传导给神经中枢，结果在大脑皮层留下了痕迹（即映象或印象），心理学把这种痕迹称之为表象。事物的形象被大脑皮层保留下来，就象计算机把信息存储起来一样，这种被保留下来的事物的形象，就叫做记忆表象。记忆表象是客观事物的反映，但这是它的外貌的反映。这二者之间的关系是相互契合的。我们记忆表象中的张三李四的形象，必然是外于我们而存在的张三李四的形象；我们记忆表象中的梅花、桃花的形象，也必然是客观存在的桃花、梅花的形象。这是认识的感性阶段的现象。“形象”的涵义既包括客观事物也包括记忆表象。

俄语中的“Образ”一词与汉语中的“形象”（形相”）意义相同。Образ 加上前缀，就可作“想象”解。德语中的“Gestalt”除了有面貌、外形、状态等意思外，也指文学作品中的人物形象。英语中的“Image”，作为名词时，与汉语中的“形象”一词相同，另外也可作“表象”“意象”理解，这就不是指客观事物的形象，而是指主体对于客体的反映，以及记忆表象的再现、组合和扩展了。“Image”作为动词时，就有“想象”、“推测”的多种意思。“Gestalt”和

"Image" 是多义词，它们的意义要看用在什么场合才能确定。文艺理论中所谓的形象，主要指文学作品的人物形象。戏剧、电影、绘画、和摄影艺术除了指人物形象外，还包括其他事物和大自然的景象，这都是众所周知的常识。但是，在音乐艺术中问题就没有这么简单了。我想大致归纳为下面几种情况，谈谈我的看法。

第一，有一种观点把"音乐形象"与音响形象、乐音形象、音乐造形(即所谓的"声乐")作为同一个概念来理解。这完全没有文艺理论中所说的"艺术形象"的意义。它并不是客观事物的反映，它只是物质材料本身的存在和运动的概括。汉斯立克就是这样解释"音乐形象"的。他在《论音乐的美》一书中所提到的"音乐形象"是指乐音运动的形式结构，并不具有"艺术形象"的品格。在有一个地方他把"音乐的形象"作为审美表情的形容语来看待，他说："一篇音乐作品的审美表情，可以用优美、温柔、激烈、刚强、纤丽、清新等言词来形容，这些观念都可在乐音的组合中找到相应的感性表现。因为我可以直接利用这些形容词来描写音乐的形象，……"。(中译本，人民音乐出版社 1980 年版，第 29 页。) 从表面来看，汉斯立克这里所说的音乐形象似乎与某些同志提出的"感情形象"概念相同，而实际上汉斯立克是根本反对音乐的内容是表达感情的，他只承认乐音(即使是单个的乐音)能激起人们一定的情绪反应而已。他说的"音乐形象"不过是乐音组合的运动形式，所以他总是用"音乐造形"和"乐音形象"来说明问题。这两个概念非常清楚地是指音乐形式方面的意义，与客观事物的形象和人意识中的表象完全没有关系。当然，把乐音运动的形式结构称为"音乐形象"，也不过是一种比喻性的说法罢了。国外有人把不同演奏者演奏同一乐曲所呈现出的不同的乐音运动的"形象"用仪器记录下来，象心电图一样准确、清晰。所以，把音响(乐音)运动的造形称为"音响形象"、"乐音形象"，也未尝不可。但是，如

果把它和我们艺术理论中所谓的“音乐形象”混为一谈就不妥当了。

第二，有的人（应该说是大多数）认为“音乐形象”是音乐作品对于客观现实的真实反映，它与语言艺术和造型艺术的艺术形象没有什么区别。他们在论证“音乐形象”问题和评论音乐作品中的“音乐形象”时，又总是套用文艺理论的一些并不适用于音乐艺术的原理原则。当然，从根本意义上说，音乐艺术是意识形态之一，它必然是客观现实在作曲家头脑中反映的产物。但是，它对客观现实的“反映”，与语言艺术和造型艺术的“反映”，其途径与方式有着很大的不同。它不可能象语言艺术和造型艺术那样直接地、真实地、具体地再现客观现实，听者也不可能从音乐作品中直接地“听出”客观事物的诸种特征。它本身根本不存在那种真实地反映事物的艺术形象。人的听觉与视觉相比有着很大的局限性。世界万物和万千现象只有极少数是能发出声响的。人认识世界主要靠视觉，而不是靠听觉。音乐是诉诸听觉的艺术，它所使用的物质材料是声音（而且还不是客观世界中能发声响的事物的实际声音），这种声音在反映事物时只有极其可怜的功能。这就是音乐作品不存在直接反映客观事物的“音乐形象”的最主要的原因。我们可以用具体的音乐作品来加以说明。

我们不能否认歌曲作品中存在着艺术形象，但这种艺术形象完全是由歌词内容来显示的。离开了歌词，它的曲调（无论是单声的或者多声部的）本身并不能呈现所谓的“音乐形象”。那种认为旋律是“音乐形象”的基础的看法是没有根据的。

一首歌曲常常附有多段歌词，可以描述各种不同的事物，有时甚至会出现彼此相反、相互矛盾的事物形象。一个曲调可以同时配以暴露敌人残暴的歌词和表现人民英勇斗争的歌词。抗日战争时期的歌曲常有这样的情况。比如，贺绿汀的《游击队歌》：

（一）我们都是神枪手，每一颗子弹消灭一个仇敌，我们都是飞行军，哪怕那山高水又深？……。

（二）哪怕日本强盗凶，我们打起仗来真英勇，哪怕敌人枪炮狠，找不到我们的人和影。……。

这两段歌词都是用一个曲调来配唱。第一段词的第一句“我们都是神枪手”，第二段第一句是“哪怕日本强盗凶”，“神枪手”与“日本强盗凶”的形象是完全对立的。我们怎能说曲调的“音乐形象”是客观事物的真实反映呢？这首歌曲的曲调所体现的是我们抗日队伍乐观主义的精神状态和爱国主义的情感表现，而不是歌词中描述的事物的形象反映。至于长期在民间流传的民歌，更是被填上表现各种内容的歌词，这是众所周知的事实。比如，张寒晖根据陇东民歌填词的歌曲《边区十唱》，一个曲调配上十段歌词，反映了十种不同人物的形象及其活动的情况（因篇幅关系歌词从略）。戏曲中的唱腔（曲调）更是一曲多用，一个唱腔既可以填上反映忠臣义士正面形象的唱词，又可以填上刻划奸臣贼子丑恶形象的唱词。为了说明问题，我还想举一个大家都熟知的歌曲《东方红》。这首陕北民歌原名叫《骑白马》，是描述爱情生活的，后来被农民李有源填上歌颂党和领袖的词，就变成了今天的《东方红》，它的曲调连一个音都没有改动。爱情生活的形象和党的领袖的形象是完全不同的，但都可以用同一个曲调来咏唱它们，这种例子擀拾即是。这些实际的例证难道不正说明音乐（曲调）本身不可能真实具体地反映客观事物的形象吗！歌剧和舞剧的音乐也基本是这样的。离开了舞台形象以后它们的音乐就无所谓音乐形象可言了。熟悉某部歌剧或舞剧的人，当他听到某一段唱腔或曲调时，脑子里的确会随之而出现剧中的人物形象及其活动的情景，这是人的记忆表象在起作用，而不是音乐本身的“音乐形象”在起作用。这也可以说是感觉的“转移”，从视觉转移到了听

觉，有时是理性替代了感知。这是因为我们已经熟悉了这段唱词的内容是讲些什么，那段音乐是在什么样的场景中出现，每当听到那段唱腔或那段音乐时，我们的理性告诉我们那是什么人唱的，说些什么，那一场的音乐，为什么场景而写的。对于一个完全不了解这部歌剧或那部舞剧的人来说，就不可能在他听音乐时想象出人物形象以及活动来。如若不信，可以作些实际的验证，把《东方红》的曲调演奏给根本不知道它的歌词的马里或加纳的乡下农民听，看他们是否能从音乐中想象到中国的领袖形象。再把《白毛女》的《北风吹》的曲调演奏给从不了解这部歌剧的墨西哥或巴西的工人听，看他们是否能联想喜儿的形象。

大量的非标题音乐：序曲、前奏曲、随想曲、奏鸣曲、交响曲，以及各种类型的组曲、重奏和舞曲（不是指舞剧的舞曲），等等，更是难以从中“听到”真实再现客观事物的“音乐形象”。在欣赏非标题音乐时常常会出现这样的情况：听者根据自己生活经验来感知音乐的内容，凭主观想象来揣测乐曲中的形象或情景。正如我上面所说的是听者的记忆表象在某种刺激下发生的作用。这种主观想象出来的形象和情景也常常出差错、闹笑话，即便是有一定的标题或文字说明也不能避免。汉斯立克《论音乐的美》第三章的附注中举的一个例子，很能说明这个问题（见该书第61页）。贝多芬的降E大调奏鸣曲（作品第81号）的标题是：“告别、离乡、重归。”这个标题不能不说是很具体了吧。但是，却被他的同时代的音乐学家作了可笑的曲解。德国音乐家A.B.马克思（1795—1864）对这乐曲的解释是：“人们设想这是一对恋人的生活片断。”并且说他“听了作品后也就证实了这一设想。”另一位德国音乐学家、贝多芬研究者W.V.兰慈（1809—1883）也有类似的理解，他谈到这首乐曲的结尾时说：“这两个相爱的人伸开手臂，好象鸿雁展翅一般。”其实这首奏鸣曲根本不是表现什么“一对恋人的生活片

断”，也根本不存在一对恋人“伸出手臂好象鸿雁展翅一般”的形象。这完全是那两位音乐学家望“题”生义的主观推想。贝多芬在原稿的第一部分上面明明写着：“大公爵茹道夫皇帝陛下御驾亲征，告别群臣，一八〇九年五月四日。”在第二部分的题后写道：“大公爵茹道夫皇帝陛下御驾回京，一八〇一年一月三十日。”当然，由于马克思和兰慈当时并未看到贝多芬的手稿，因而才会作出这样穿凿附会的解释。这也可以说明用“音乐形象”这样的概念作为评价标题音乐的标志是多么地不可靠！贝多芬的升c小调奏鸣曲（作品 27 之 2）就是由于当时的一位诗人莱尔什塔勃（1799—1860）对第一乐章的解释：“如轻舟荡漾于月夜的琉森湖上”，而被冠以“月光曲”的标题，其实根本不象那位诗人所说的在乐曲中出现了波光月影的形象，乐曲不过是表现贝多芬对他的第一个恋人的情感活动。这首杰作以讹转讹，延至今天。甚至有人牵强附会地大肆渲染什么贝多芬在月夜中为一个盲女在钢琴上即兴创作月光曲的故事，也确是有人相信这种胡话。如果这首乐曲有着鲜明具体的音乐形象，就不至于长期遭到各种各样的曲解了。

有些乐曲的标题比较具体，或者文字说明比较明确，可以给听者的想象和联系提供一定的线索和范围，不至于离题万里，不着边际。比如，小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》；琵琶曲《十面埋伏》；二胡曲《空山鸟语》等，就是如此。有的乐曲即便是有标题，一般的听者也很难想象乐曲的形象究竟是什么。比如，柴科夫斯基的交响序曲《曼弗烈德》是在英国大诗人拜伦的同名长诗影响下创作的，具有很深的哲理性，即便读过拜伦原著或者乐曲解说（当然指那与乐曲内容相符的解说）的人，也不见得想象出其中具体的“形象”和“形象体系”，更不要说什么也不了解的人了。象这样富于哲理性、寓意深刻的“纯音乐”，是很难说明其中有什么“音乐形象”的。至于那些任意标以题目的乐曲，就没有必要按

“题”索骥去猜其中的“音乐形象”了。约翰·施特劳斯的大部分舞曲都有标题，其著名的《维也纳森林的故事》，至今谁也说不出其中的故事究竟是什么。有人说“这首乐曲犹如一幅以维也纳近郊的森林为背景的风俗性的水彩画，其中的森林情景、舞蹈场面，描绘有声有色”(《圆舞曲之王》，人民音乐出版社 1981 年版，第17页)，这也不过是作者个人望“题”生义的解释罢了。既然标题是维也纳的森林，把它解释为描写维也纳近郊的舞蹈情景的风俗画，似乎是顺理成章的事情。还有其它许多舞曲如《维也纳的气质》、《艺术家的生涯》、《皇帝圆舞曲》、《吻》、《醇酒》《女人与歌》、《维也纳糖果》、《南方的玫瑰》、……。谁能根据曲子的标题想象出其中的“形象”呢。我们在听这些乐曲的时候只要感受到其中的欢乐愉悦的情趣，又何必去认真考虑标题的形象意义呢。今天外国的轻音乐和流行音乐的标题更是五花八门，无奇不有，如果依据标题去寻求其中的形象体现就会流于无聊。比如，有一支曲子叫《一千次吻》，就不必望“题”生义，去想象其中“一千次吻”的形象。总而言之，音乐艺术不可能如实地再现客观事物的形象，是确定无疑的。

这里涉及到这样的一个问题：文学作品中也不存在可视的感情形象，那不是与音乐艺术完全相同了吗？当然，两者都不存在视觉形象这一点上有相似之处，但它们的特殊性是有所区别的。文学所使用的材料是属于第二信号系统的语言。语言中每一词都有明确的意义。人类在长期的实践活动过程中，创造了一整套符号来表示事物和事物之间的关系。各个民族所创造的语言符号是各不相同的。人们把世界上的万千事物都取了名称。比如，“马”这个字代表了客观实体的马，“牛”这个字代表了客观实体的牛。当我们看到或听到这两字的时候，记忆表象立即发生了相应的作用，于是在脑子中浮现出马和牛的形象。字与字的连缀、词组

与词组的结合就能说明客观世界万千事物和复杂纷纭的现象。人们拥有这一套能够反映客观世界的符号系统，文学创作就有存在的可能。虽然，人们不能从文学作品的字里行间目睹事物的形象，但是却有可能运用脑子里的记忆表象来感知其中所表现的人物形象或作为背景的种种图景。这就是我们说的“如见其人”，“如闻其声”，有如“身临其境”等等。但是，这里必须具备一个先决条件：用某种文字写成的作品，才是懂得这种文字的读者的对象，他的记忆表象在这种情况下才能发挥其功能作用。要想不懂这种文字的读者的记忆表象发挥功能作用，就得经过翻译成这个读者懂得的文字。然而，音乐艺术的情况就完全是另一码事了。音乐艺术所使用的材料是音响——声音，人们用一个符号(音符)表示一个音，用一个和弦表示一组乐音，无论是乐谱上的音符和和弦，都没有语言中的字和词组那样具有明确的固定的意义，因为音符不具有第二信号系统的性质。由一系列乐音与和弦构成的乐曲不可能象文学作品那样能够真实具体地反映客观世界的万事万物以及它们之间错综复杂的关系。这就是音乐艺术区别于语言艺术的特殊性。因此，用文学理论中说明文学创作规律的某些特定的概念来解释音乐艺术中的规律性，是徒劳的。有的人也采取“音乐语言”这个词汇，这不过是一种借用语，它并不具备第二信号系统的功能。

第三，有的同志虽然否定音乐艺术中存在着可视的形象，但把音乐艺术中感情的表现称之为“感情形象”而不肯放弃“形象”这个概念。诚然，音乐是最擅长表情的艺术，“音乐语言”被称之为“感情语言”。费尔巴哈曾认为：“音乐是感情的一种独白。”音乐作品通过作曲家对客观对象的感情反应和体验来间接“反映”(这里并无摹仿或再现客观现实的意思)。丽莎教授在她的《论音乐的特殊性》一书中对这个题问作了详尽的论证。我们知道心理学上所

说的感情（Affection）包括情绪和情感两个方面。音乐艺术的主要功能就是表达作为现实的人的感情。我国古代艺术理论非常重视感情在创作中的重要作用，在这方面有许多精辟的概括。比如，“情动于中，故形于声，声成文谓之音（音乐）”（《乐记》），“缀文者情动而辞发，观文者披文而入情”。“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”。（《文心雕龙》），“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”（《诗品》），“感人心者，莫先于情。”“诗者，根情，苗言，华声，实义。”（白居易），等等。诸如此类的言论非常之多，其着重之点就在一个“情”字。从孔子到王国维都重视感情对于艺术创作的重要作用。外国的作家、理论家，概莫能外，只是不象中国美学理论那样强调罢了。别林斯基说：“没有情感，就没有诗人。”（这里“诗人”泛指一切艺术家。）罗丹说：“艺术就是感情。”黑格尔在他的美学著作中多次强调感情的重要性，他把音乐称为“最感情的艺术。”托尔斯泰在《艺论》中谈论“感情”问题的言论，最能说明音乐艺术的特殊性，尽管他不是专对音乐艺术说的。他强调指出：艺术家“在自己心里唤起亲身感受过的一种情感，然后用动作、线条、颜色或语言表达的形式，把那种情感传达出去，以便旁人也可以感受到那种情感——这就是艺术的活动。艺术是人的一种活动，它的要义在于：一个人自觉地通过某些外在的符号，把亲自感受过的一些情感移交给旁人，使旁人受到这些情感的感染，也感受到那些情感。”（转引自朱光潜《西方美学史》下卷，人民出版社1979年版，第572页。）托尔斯泰在书中另一个地方对于音乐是这样说的：“如果一个人体验到或者想象出愉快、欢乐、忧郁、失望、爽朗、灰心等感情，以及这种感情的相互转换，他用声音把这些感情表现出来，使听众为这些感情所感染，也象他一样体验到这些感情，那末，同样的，这也是艺术。”（《艺术论》，中译本，人民文学出版社 1958 年版，第47页。）音乐

艺术的确是这样的，它把作曲家内心深处所体验过的感情通过一系列乐音的组合传达给听者，使听者也同样体验到这种感情。音乐的美就在于作品中所表达的作曲家内心世界的那种最深挚最富于感染力的感情。人的感情活动是一个发生，发展和结束的过程，音乐艺术就是表现这个过程最理想的形式。音乐作品中展开着的"音流"，就是作曲家内心世界的"感情之流"。或者按现代的科学语言来说，感情也是一种信息，作品就是信息载体，通过演唱或演奏的渠道把感情的信息传导给听众。那种把"感情的音流"或者说"感情的信息"称之为"感情形象"，不过是一种比喻性的说法，严格来说是不科学的。不恰切的。正如，"思想形象"、"意识形象"、"感觉形象"、"理性形象"等不能成为科学的概念一样。

三

我们不承认音乐形象在音乐作品中的存在价值，但是我们并不否认作曲家在进行艺术构思以及进入创作的整个过程中的形象思维活动。作曲家无论直接从现实生活中摄取题材，或者间接从其他文学艺术中汲取灵感，在他脑海中必然会涌现出他最感兴趣的客观对象的形象。一部优秀的音乐作品，不仅凝聚着作曲家的智慧和才能，更重要的是凝聚着他内心对美好事物最深挚的感情。十九世纪法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》(《艺术家的生活片断》)是一部带有自传性质的乐曲，它表达了作曲家一段痛苦的恋爱经历。乐曲用一个"主导动机"象征爱人哈里爱特·斯密逊的"形象"。如果事先没看过作曲家自己写的文字说明，我们如论如何也"听"不出来这个"主导动机"是表示爱人的"形象"的。即使了解了作曲家的意图以后，出现在欣赏者脑海中的女郎形象也是不确定的，可以任意虚构。但是，绘画作品就大不同了。当我们观

赏美国画家惠斯勒(1834—1903)的著名肖象画《白衣少女》，或者俄国画家涅斯杰罗夫（1863—1940）的著名油画《涅斯杰罗娃肖象画》时，可以直接从作品中感知这两位美丽的女性的形象，她们不同的面貌、穿着、姿态是那么的具体清晰地映入我们的脑海，完全不需要虚构。而柏辽兹《幻想交响曲》中斯密逊的“肖象画”却完全不具备这样的真实形象。虽然如此，但我们仍然能够感受到作曲家在作品中流露出来的强烈的感情。柴科夫斯基在创作《罗密欧与朱丽叶》时，在脑海里不可能不会出现劳伦斯神父、罗密欧和朱丽叶的形象。莎士比亚的悲剧震撼着作曲家的心灵，唤起了他内心的隐情，他渴望着爱情的幸福，但生活给予他的只有失望和痛苦。他曾在一封给梅克夫人的信中说道：“如果有人问我，我尝试过爱情的美满幸福没有？我就会回答说，没有，没有，没有!!!……我曾经满怀爱意再三地试图用音乐来表现爱情的痛苦和爱情的幸福。”(转引自克列姆辽夫：《柴科夫斯基的交响曲》中译本，人民音乐出版社，1982年版，第17页。)他在1878年打算把《罗密欧与朱丽叶》写成一部歌剧，写信给他弟弟莫杰斯特指出这部歌剧的主题思想是：在它里面“有着爱情，爱情，爱情”。歌剧没有写成，他把对罗密欧悲惨命运的深切同情倾注到《罗密欧与朱丽叶》这部幻想序曲中去。因此，不能认为这部作品是单纯描绘古代爱情悲剧的故事，实际上它表露的是柴科夫斯基内心的感情世界。作曲家的全部作品都凝聚着他的感情的“铀”。德彪西的《大海》，我以为作曲家不过是借“大海”这个象征性的标题来抒情罢了，我们不必一定拘泥于大海形象的描绘。当然，我们不能排除大海的形象是他艺术思维活动的依据。浪漫主义作曲家尽管喜爱文学性和绘画性的标题，但实际上他们最热衷于在作品中表达自己内心的感情活动。这是不言而喻的。

作曲家艺术思维中出现的种种形象不用说是客观对象的“反

映”。艺术思维中的形象通过特殊的物质材料——音响构造成作品，正如黑格尔所说的“在音乐中，外在的客观性消失了”，而作曲家的主观性——感情反应、体验和审美感受就成为最主要的东西了。作曲家用音符把这些审美感情的信息记录下来，通过演唱或演奏的方式又把这些信息传导给听众。这些信息并不具有形象性，因此把它称之为“感情形象”也是不恰当的。

最近看到英国音乐学家戴里克·柯克的著作《音乐语言》的中译本。这本书贯串着这样的思想:“音乐是表达感情的语言”，“音乐给人的感受是它能直接引起情感反应。只有对音乐作如是反应的人才能真正地领略它。”“音乐总是通过某种渠道来表达作曲家的主观经验的。”“它根本不能明确地描述任何事物。”(中译本，人民音乐出版社 1981 年版，第 45、17 页。重点为引者所加。)这些看法基本是正确的。这本书列举了数百个乐例具体地论证在大小调系统范围内音的各种组合(旋律的、和声的)的表情功能。特别值得注意的是，作者在书中提出了一个如我所说的“感情音流”相类似的概念:“情感的‘思流,“(Current)”(中译本第 221 页)。作者没有使用“音乐形象”的概念，也没有把“情感的思流”说成是“情感形象”，这是因为他认为音乐“根本不能明确地描述任何事物。”

我在前面曾经说过欣赏者在听音乐时也可能进行形象思维，在某种启示之下也会在头脑中出现事物的形象，这是人的一种心理现象。由于摹拟性的手法而引起的形象联想，心理学上称之为“类似联想”。比如，轻柔的三连音的连续出现可能使听者联想到潺潺的溪流；高音区的震音反复出现可能使听者联想到的白鸽飞翔或者仙山楼阁；乐队强烈的全奏和打击乐由弱而强的轰响，又可能使听者联想到大雨倾盆而下和雷声滚过大地，等等。然而，这些手法在音乐创作中只占极次要的地位。这种所谓的音乐的“造型性”，只在表达某种特定的情绪的需要时才加以利用。

有一些乐曲采用听众熟悉的现成音调或旋律作为某种事物形象的象征，这在器乐曲中是常见的。比如，乐曲中出现《东方红》的音调会使人联想到领袖的形象；出现《解放军进行曲》的旋律，又可以使听众联想到人民子弟兵的形象。外国作曲家也有采用这种方法的，如柴科夫斯基的《一八一二年序曲》就引用《马赛曲》的音调来代表拿破仑侵俄军；用 1833 年的帝俄国歌来代表俄国人民。但是，这必须具备一个先决条件：就是听者非常熟悉被引用的歌词内容和曲调的表情特征，否则记忆表象就不会发生联想的作用。这在心理学上称之为“条件反射”。巴甫洛夫(1849—1936)创立的“条件反射”学说，科学地阐明了上述这种心理现象。巴甫洛夫作过这样的实验：每次在喂狗的同时摇铃，后来即使不是喂食的时候摇铃，狗也会分泌唾液，产生吃的欲望。他又把这一实验用之于人，从而揭露了高级神经活动的规律（当然还有其它种种实验）。器乐曲中引用现成音调使听者产生形象联想，与巴甫洛夫的“条件反射”的学说是相符合的。当然，人对艺术的欣赏的活动不仅只是一种生理——心理的活动，还要受到社会、历史、文化、民族，以及个人的种种因素的影响和制约。

无论是摹拟性手法或者引用现成音调而引起听者脑海里出现的形象，我们可以称之为“联想形象”或“幻想形象”。听者的这种“联想形象”或“幻想形象”，并不一定是客观现实事物形相的反映。它可能是作曲家形象思维的应对物，也可能差异很大，甚至会完全相反。后两种情况，在非标题音乐欣赏活动处于完全无资料可循的场合下是难以避免的。这也说明所谓“音乐形象”是一种虚幻的东西，不可以作为欣赏音乐的可靠依据。但是从音乐是表现感情的艺术的角度出发，曲解音乐内容的现象就不至于经常发生了。欣赏者对于乐曲的感情反应，大体上与作曲家的主观感情的表露相一致。乐曲中所表现出来的欢乐愉悦，不会引起听者悲

哀沉痛的感情反应。这就是所谓的音乐的"确定性。"至于那些富于哲理性的乐曲，它不一定是事物形象的"反映"，它的感情潜藏得很深，就不大可能引起听者的"联想形象"。如果听者是一个缺乏音乐知识和文化修养，又缺乏丰富的人生阅历的人，这种音乐不是他的对象，不会引起他的任何感情反应。比如，理查·施特劳斯取材于德国哲学家尼采的著作《查拉图士特拉如是说》的同名交响诗《查拉图士特拉》(Thus Spake Zarathustra, 1896) 就是一部哲理性的作品，对于一般听者来说，很难引起感情反应，也很难激发形象联想。当然，这类作品是比较少的。顺便说明一下，这里并不涉及对这部作品的评价问题。

总而言之，"音乐形象"不是音乐艺术的本质特征，不是音乐艺术内容的核心，也不能作为评价音乐作品的标志，因而也不是音乐美学的重要范畴。

在我国的美学研究工作者中间也有人对"音乐形象"抱怀疑的态度。当然不是以直接否定的姿态而出现的。宗白华在《希腊哲学的艺术理论》一文中说："建筑与音乐是抽象的形或音的组合，不含有自然真景的描绘。"(《美学散步》，上海人民出版社1982年版，第 200 页。)朱光潜在他翻译的黑格尔《美学》第三卷的附注中说："音乐不用客观事物的形象，只表现内心生活，也只诉诸内心生活。""声音的节奏运动和主体情感运动之所以一致，就因为音乐所表现和打动的是情感，是一种单纯的内心活动，而不是观念和思想。"(《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版，第 330、352 页。)李泽厚在谈思维形象问题的文章中指出："形象思维主要指视觉形象，音乐却诉诸人们的听觉，只唤起某种很不确定的朦胧的视觉景象(按：这里指的"视觉景象，就是我们说的"联想形象"或"幻觉形象"，它不具有实体性，所以是不确定的朦胧的)。他在研究艺术种类的文章中，把艺术分为以情感——表现为主的，以

认识——再现为主的两大类，音乐就是以情感——表现为主的艺术。它的美学特征是“反映现实的原则不是摹拟；而是比拟；不是描写，而是表情；不以如实的再现为主，而以概括的表现为主。它主要不在于去描绘特定的情景，……而在于去表现悲欢等概括的情感境界。”(《美学论集》，上海文艺出版社1980年版，第283、398、399页。)王朝闻主编的《美学概论》在阐述音乐艺术的特点时，就在“音乐形象”这个术语上面打了引号，并且认为“所谓的‘音乐形象’，和绘画、雕塑中的视觉形象不同，它不具有客观对象的一定形状、色彩等特征的确定性。”音乐“通过调动欣赏者的审美感受能力，运用联想和想象而在内心唤起一定的情感意象。”(《美学概论》第65页。)李丕显在《漫谈美感结构》中也指出：“音乐是抒情性强、再现性极弱的艺术。……它的非确定性，主要因为它不善于再现事物的特征，它‘传达’的、由它所引起的联想的视觉形象是朦胧而不确定的。”“音乐不能再现具体可见的形象，却可以使人联想到宽泛而朦胧的意境。”(按：这已经接近否定“音乐形象”的存在价值了。)(《文艺研究》1982年第2期，第75、76页。)上述这些同志的看法很值得我们重视。“音乐形象”这个概念的含混不清、不科学，是显而易见的。看来这些美学研究者似乎比我们音乐界的某些同志更理解音乐艺术的本质。

我们应当摆脱五、六十年代苏联音乐美学理论模式的束缚，认真研究我国(从先秦到清末民初)的美学遗产，同时吸取西方音乐美学理论中的合理成分，当然也要重视苏联今天音乐美学研究的最新成果，并与我们的音乐实践相结合，才有助于我们音乐美学研究工作的开展。

(原载《乐府新声》1984年第一期)

音乐形象问题探讨

管　扬　勇

音乐形象作为一个美学概念，在我国音乐生活中已经成为一个运用广泛的术语。然而，每个人都照自己的意思赋予它以一定的内涵。因此，音乐形象实际上成了一个歧义甚多的概念。音乐形象还被很多人奉为音乐艺术的最高范畴，当作音乐评论的主要美学标准，它主宰了音乐艺术的创作、表演、欣赏等各个领域的理论与实践。这些现象是不正常的。本文作为一块引玉之砖，试图对有关音乐形象的一些问题作初步探讨。

一

音乐形象在美学理论中是一个属概念，它是由艺术形象这个种概念限定、划分而来的，带有演绎的意味。我国音乐界盛行音乐形象这个术语，是从五十年代苏联美学理论介绍进来之后开始的。苏联美学理论中艺术形象的定义是：艺术所特有的（区别于科学的）一种反映现实生活的特殊形式，即艺术家根据审美理想用生动的、具体感性的、直接感知的形式对现实生活中的各种现象加以艺术概括的方式，并将艺术形象分为造型的形象和表现的形象两种。造型的形象又分为直接造型的和间接造型的两类，前者指造型艺术、戏剧、电影等对生活现象（首先是人）的直观性、实体性的直接再现，后者指文学通过语言描述而使读者产生确定

的、具体的、鲜明的表象，也指音乐通过乐音体系使听众产生联想而形成的形象的表象。表现的形象指音乐及某些文学体裁用自己的表现手法引起欣赏者的感觉、情绪、情感，它所传达和表现的只是一定的精神状态(喜、怒、哀、乐等)而已。照此论断，音乐形象就有两个涵义，一是由联想产生的间接造型形象，一是音乐表现手段所传达和表现的一定的精神状态。

二十多年来，我国音乐理论界在对音乐形象进行论释方面比较有价值的论著大体上是遵循上述美学理论论断的。有一种论点对音乐形象概念的理解着重于前一个涵义，强调音乐的描绘性(即造型性)，它夸大联想在音乐中的作用，将反映论(即艺术是现实生活的反映)作了较为机械的理解，热衷于追求音乐中的现实原型，于是不自觉地落入摹拟论的窠臼，立论出发点不能说是不好的，因为它要求音乐与现实生活紧密联系，强调音乐的社会功用。但是由于其观点是基于强调艺术的共性而忽视音乐的特性，于是它就要求音乐艺术象造型艺术及文学等姊妹艺术那样去反映现实生活，而这实际上是违背音乐自身的艺术规律的。音乐创作中采用隐喻性、象征性手法，甚至将现成曲调(特别是革命群众歌曲和民歌)当作语义性符号引用等倾向，恐怕就是这种观点在作俑。在这种观点的影响下，音乐创作实际上遵循的是一种文学化的构思原则。塑造典型环境中的典型性格这一文学创作的现实主义原则被机械地运用于指导音乐创作，音乐形象的塑造被当作音乐创作的最高任务。这种观点忽视音乐自身的艺术规律，把音乐艺术中的非音乐因素强调到不适当的地步，其结果，使所谓音乐形象愈来愈摆脱音乐而成为一种非音乐的形象。

近年来，大家对音乐艺术自身的特殊规律比较重视了，也注意到了音乐艺术与造型艺术及文学等姊妹艺术的区别，在对音乐形象的理解上明显地注重于第二个涵义，强调音乐的表现性、表

情性，反映论仍然是立论的出发点，音乐艺术与现实生活的联系仍然是强调的重心。但不象前一种观点那样机械地把客观世界作为音乐艺术反映的对象，而是把人对客观世界的情感反应作为音乐艺术表现的内容。这种观点并不排斥音乐对客观世界的直接描绘。但是认为在音乐中一切景皆化为情，音乐形象被说成是一种感情的形象。为了避免重蹈感情论的覆辙而掉进唯心主义的泥沼，便采用了诸如“造型性的表现”、“表现性的造型”、“通过表情来描绘”、“通过描绘来表情”等说法，力图融合摹拟论与感情论的优点，并用比拟这个较为宽泛的概念来代替象征、类比、摹拟等作为音乐塑造形象的方式。有人还把音乐形象解释为中国古代文论中所说的意境，以便使情与景、主观与客观统一起来。在论述音乐的认识作用方面，也纠正了前一种观点夸大音乐的认识客观世界功能的偏颇，强调音乐的审美认识功用。总之，这些论点较之前一种论点，多一些辩证的因素，少一些机械论的痕迹，这无疑是一种进步。但是，应当指出，其立论的基础既然还是反映论，那么其指导音乐创作的原则就仍然是文学化的构思原则。

无论对音乐形象的解释着重于哪一个涵义，在对音乐艺术的本质的认识方面是统一的，那就是把音乐艺术看作是对客观世界的反映(不管是直接反映也罢、曲折反映也罢)，音乐形象最终都有可能成为非音乐的形象。

二

那么，什么是音乐的，什么是非音乐的呢？在整个艺术发展的历史过程中，各门类艺术从综合走向分立，从分立走向综合，各门类艺术之间互相结合、互相渗透、互相吸收的现象是普遍的。直到现在，音乐作品中有非音乐因素参与综合的形式体裁仍然占了极大的比例。以非音乐因素参与最少的器乐形式体裁来说，从欧洲近

代文艺思潮史中，我们可以发现音乐艺术中的浪漫主义是受文学中的浪漫主义的影响而兴起的，音乐艺术中的印象主义是受绘画艺术中的印象主义的影响而兴起的；在近代艺术中，音乐艺术可以说是文学和绘画艺术的追随者，近代音乐艺术更多的是体现文学化和绘画化的原则，而较少强调音乐艺术自身的原则。可是，欧美现代派文学（例如象征派诗歌）与现代派绘画艺术（例如抽象派绘画），则是倒过来追随音乐艺术，它们力求在文学和绘画艺术中体现"音乐化"原则。真正能够体现"音乐化"原则的，大概要算占古典乐派作品大多数的无标题器乐曲了，它们被一些理论家称为绝对音乐、纯音乐，哲学家康德说它们是一种自由美。无标题音乐是没有非音乐因素参与而只靠音乐自身的表现手段以诉诸听觉的艺术。反映论所说的艺术形象（音乐形象是其外延），总是与对象和内容有关，而汉斯立克却在肯定音乐的精神内涵的同时，指出音乐的内容就是乐音的运动形式，音乐有无对象的形式美。在形式因素突出的艺术门类中，汉斯立克举出了建筑和舞蹈与音乐类似，也许我们还可以加上装饰艺术和中国的书法艺术。由于汉斯立克强调音乐形式，反映论者指斥他为形式主义者，现代艺术流派中很多注重形式的艺术家也得到了同样的称号。现代派艺术家对艺术本质的认识不取反映论而取表现论，即把艺术作品看作是艺术家的自我表现而不看作是对客观世界的反映，在反对艺术反映客观对象这一点上，他们与汉斯立克有共同之处。绘画艺术历来是以再现现实世界为能事的。但是，现代派绘画却显示出力图摆脱具象描绘而走向抽象构成的倾向。这大概可以看作是一种对音乐化原则的追求，因为在一些美术家眼里，音乐是比较抽象的。这个抽象并非哲学上论述思维的那个与具体相对的涵义，而是艺术表现方法上那个与具象（再现客观事物形象）相对的涵义。为了避免逻辑上的混乱，我们最好用非具象来代替抽象这个词。非具象虽然不

描绘、不表述、不再现客观事物的形象，但是它仍然是物质的、感性的、具体的、直观的，可以为人的感官感知的，用汉斯立克的话来说，是无对象而又具有形式的。音乐、建筑、舞蹈、装饰艺术、书法艺术，它们有一个共同点，就是非具象性，也就是说不是以再现客观对象为主旨的。这些艺术的所谓艺术形象（可划分为音乐形象、建筑形象等等），实际上是有形无象，即有通过物质材料和表现手段而造成的具体的、确定的、生动的形式，它有精神内涵，但却不表现客观对象，我们不能通过被我们感知的形式去认识和把握客观对象。从音乐艺术所使用的物质材料（乐音）和所拥有的表现手段（旋律、节奏、和声、配器等等形式要素及其组合）来看，音乐艺术的非具象性更为突出。明确了这一点，也就不必再费心去争论什么音乐形象的具体性、不具体性、确定性、不确定性了。由此看来，音乐形象这个概念缺乏科学性是显而易见的。指出这一点，并不意味着全面地、彻底地否定它。因为无论是摹拟论还是感情论，无论是反映论、表现论还是形式论，它们在历史过程中总是某一阶段艺术发展规律的总结，是特定时代环境的历史产物，每种理论的产生和流行都有其必然的条件，也都有其存在的合理性。所以我们也只能把音乐形象论看作是一定历史条件的产物。反之，把它当作一个凝固不变的概念，当作概括一切历史阶段的各种不同音乐形象的科学归纳，则并不是十分恰当的。音乐艺术总是按照自身的特殊规律不断向前发展，决没有一种绝对理念式的美学理论能够以不变应万变地适应音乐艺术的发展。指出音乐形象这一概念缺乏科学性，正是为了避免用刻舟求剑式的方法去研究不断向前发展的音乐艺术。

过去音乐美学家们常犯的毛病就是把马克思、恩格斯、列宁对有关文学（特别是小说和戏剧）的论述看作是对一切艺术所下的结论，并以此作为演绎的前提，来论述音乐美学问题。音乐形象

这一概念是从反映论演绎出来的，但是这并不等于它就一定符合辩证唯物主义的认识论。表现论、形式论是与反映论相对立的，从根本上来说，它们是唯心主义的。但这也并不等于它们的论点没有合理的因素，没有一点可取之处。要建立科学的音乐美学，必须具有科学的态度和科学的方法，一种观点是否符合辩证唯物主义认识论，不能只看它引据的经典和例证，还要看它的论证方法。

三

从音乐艺术所使用的物质材料和表现手段来论证音乐形象的特殊性，这已经是对音乐艺术自身规律的初步接触。在这方面，专家们发表了不少有价值的见解。但是既然把音乐作品看作是客观世界在音乐家头脑中反映的产物，音乐形象就不能不是客观对象的形象；既然用来阐述音乐创作和欣赏的审美过程的，是基于内省方法的旧心理学的联想律，音乐形象就不能不是客观对象在创作者和欣赏者意识中的形象，活生生的音乐形式就成了只不过是意识与对象间的中介，是产生联想的刺激物，形象实际上与音乐形式已经分离，而成为非音乐的形象。

反映论利用联想律解释音乐形象有三种说法。

第一种，由乐音运动形式对人听觉器官的刺激而直接唤起客观对象的声音表象，再由这个声音表象联想起客观对象的视觉表象，从而形成形象。由于客观事物中不发音的占绝大多数，又由于声音现象反映物质世界的不全面性、听觉印象的零散性、不确定性，用这种方式来说明音乐形象显然是不恰当的，因为它把音乐局限于只与音响世界相联系，而且必然引伸出音乐形象不确定论。

第二种，乐音运动根据语义性(即符号性)的原理与客观对象

相联系，这种联系的起因是偶然的，它的形成是习惯性的，类似于语音和语义的条件反射式的联想，某种乐音运动形式和某种生活情景的联想是由于某种历史原因而形成的，了解这个历史过程的人听到前者就会想起后者。用这种联想来解释音乐形象，显然也是不妥当的。因为它把音乐音响形式当做客观对象的符号或象征。

第三种，联想是所谓类似联想，即乐音运动形式与客观对象根据比拟性的原理而相联系，类似寓言跟寓意的联系。据说带有必然的趋势，音乐表现手段就建立在比拟性的基础上，比拟性就是音乐的形象性。乐音运动跟客观对象的联系媒介是情感，情感好比一座桥，通过情感，创作者可以把客观对象化为乐音运动形式，欣赏者可以从乐音运动联想到客观对象。这个乐音运动反映现实的过程区分为三个环节，从创作过程看，其顺序是：客观现实→主观情感→物质手段；从欣赏过程看，其顺序是：物质手段→主观情感→客观现实。上面这种对于乐音运动反映现实生活的分析，其疏忽之处在于：上面所说的这个过程不是可以互逆的，也就是说，创作者所想要反映的客观对象，经过这个过程后到欣赏者的意识中已经不可能再是原来的那个客观对象了。因为，不同的客观对象可以引起相同的主观情感，同一的客观对象也可以引起不同的主观情感，即令一种情感只能用一种乐音运动来表达（或倒过来说，即令一种乐音运动只能引起一种情感），再即令创作者和欣赏者的主观情感是同一的，那么在创作者意识中的对象与在欣赏者意识中的对象毕竟没有一种互相对应的一定规律。如果情感确实是一座桥的话，那么桥的两端是无数的道路，客观对象不知从桥哪端的哪一条路进来，也不知往桥这端的哪一条路出去。那曾被创作者用情感活动予以集中概括而移置到作品中去的现实图景应该是一定的，而在欣赏作品时，这个一定的现实图景便化为

通过感情共鸣而引起的自由联想中众多的形象了，于是音乐形象的个体性也就消失了。诚然，就起因来说，语音跟语义的联系是偶然的，但从欣赏的角度来说，听到语音联想起语义来却是固定的、限定的、必然的；而乐音的组织结构对现实生活的比拟，就起因来说即令带有必然的趋势，而从欣赏的角度来说，欣赏者由乐音运动联想起客观对象则是自由的、任意的，因而只能说是偶然性的。具体性的、个体性的、直观性的音乐形象所反映的客观世界却又是不限定对象的，这种说法确实晦涩难懂、令人费解。据说有一首古琴曲有三个不同的标题：《秋塞吟》、《搔首问天》、《水仙操》，内容指不同时代的不同的人物和事件：王昭君出塞、屈原问天、俞伯牙海岛移情。有人认为这是因为乐曲本身接近于无标题音乐，音乐形象有更多的概括性，所以能兼容三种题材，为了使欣赏者产生具体联想而被不同的古琴家加上不同的标题。这就更加令人莫名其妙了：一个具体性、个体性、直观性的音乐形象竟然既可以是王昭君、又可以是屈原、还可以是俞伯牙，音乐艺术反映客观现实的功能竟宽阔到无边无际，而音乐形象也简直成了包罗万象了。

说穿了，不限定对象，其结果就等于没有对象，还不如汉斯立克爽快。如果我们承认音乐艺术自身的非具象性，那么对音乐艺术发展历史过程中产生的音乐形象概念就可以作较为合理的分析。音乐艺术中非音乐因素参与综合的形式体裁占极大的比例，这类作品中的所谓音乐形象，其实是由非音乐因素形成的形象；音乐艺术发展史上音乐家对器乐作品标题性的追求，实际上是对音乐艺术的绘画化和文学化原则的追求，标题性就是要限定对象，它是与音乐艺术自身的原则即音乐化原则相对立的。音乐化原则就是音乐艺术的形式规律、形式功能，是音乐美的体现，音乐化原则发挥到极端就是彻底的无对象性。追求绘画化、文学化原则

必然导致对音乐化原则的压抑。标题音乐作品的成功只能是在绘画化、文学化原则的制约下音乐化原则得到尽量发挥的成功。创作不把注意力集中在音乐化原则的发挥上而去片面追求绘画化、文学化原则，则必然导致作品的失败。

如果我们承认音乐艺术的非具象性，那么在音乐艺术中，与绘画艺术以及文学等姊妹艺术中的艺术形象范畴相当的那个范畴，还是有的。可否这样说：它就是那个有精神内涵的、有情感价值的活生生的乐音运动形式，至于把这个活生生的音乐运动形式用什么词来概括，可以探讨。但把它叫做音乐形象，显然是缺乏科学性的。

四

对于从理论上看来缺乏科学性的音乐形象这一概念，我们有必要从实践的角度来考察它在我国音乐生活中所起的作用。

自五十年代苏联美学理论介绍到我国以来，在音乐的理论研究、教学、评论、创作、表演、欣赏等各个领域内，音乐形象便成为一个中心议题，它被奉为音乐艺术的最高范畴，音乐评论的主要美学价值标准，对我国音乐艺术产生了巨大的影响。这个影响有积极的一面，也有消极的一面，而消极的一面似乎更显著一些。指出这一点不至于会导致抹杀我国音乐家的辛勤劳动的成绩，他们的贡献必将得到历史的正确评价。

六十年代初我国音乐艺术有过一段暂短的繁荣时期，这当然是由各种因素促成的。当时音乐形象论已较为盛行，并影响着音乐生活的各个方面。在介绍俄、苏音乐和欧洲部分古典乐派和浪漫乐派的作品方面，音乐形象这一概念对于帮助演奏者体现作曲家的创作意图，帮助欣赏者理解作品，确实是起了值得肯定的积极作用的。但是对于指导音乐创作来说，情况就不大相同了，那

段时间器乐创作产生了不少作品，但是经得起专业音乐家和普通音乐爱好者的耳朵检验的却是寥寥无几。音乐创作思维同化于文学性构思、滥用现成音调、将歌曲旋律作为语义性符号引用，都是出自于对音乐形象的片面理解。

最近又看到一些理论家以音乐形象塑造得不准确为口实，力图否定一些深为听众喜爱的作品，这不能不使人感到忧虑，同时生起一种感慨：音乐形象问题难道真是一个钻不通的牛角尖？确实，音乐形象概念已经成为一种常识，它包含着片面的真理，广为人们所接受，现在如有人要不承认音乐形象，就是违反常识，就会被人认为是闹笑话。可是，也许我们不应该忘记，黑格尔曾经说过："常识是某一时代的这样一种思想方式，在它里面包含着那个时代的一切偏见"。列宁在这句话旁批注道："常识＝偏见"。是的，我们不能否认，常识可以成为人们发现真理的起点，可是，我们也应该注意到，常识也有可能成为人们窥见真理的屏障。但愿具有专业知识的美学理论家们能够越音乐形象常识之雷池一步，作一些新的探索，使音乐美学理论不要尽在原来的那些"论"的圈子里打转转。

五

音乐形象概念既然是一定历史条件下的产物，那么把它奉为最高范畴，最主要的美学价值标准去解释衡量一切国度、一切时代、一切民族的音乐艺术，就必然出现凿圆而枘方的情形。

浪漫乐派音乐，更多地与文学结合，更多地具有诗与剧的性质，题材更多地与社会现实相联系，体现了资产阶级大革命时期音乐家们对社会的关切。但是，由于浪漫主义运动的哲学思想基本上是唯心主义的，浪漫乐派更关心的还是个人内心表现，主观的倾向是十分突出的，用"通过音乐形象来反映现实生活"的反映

论似乎还不能全面地概括这个音乐现象。印象乐派则更多地受绘画艺术的影响，他们的作品也更多地具有印象派绘画的性质：和声丰富多采，管弦乐法细腻而多层次，音色得到了充分的发挥。但是印象乐派更关心的是自然而不是社会，如果可以把音乐形象解释为意境的话，那么浪漫乐派创造的是有我之境，而印象乐派创造的是无我之境。正因为印象乐派的意旨不在于表现社会生活，批评家们指责他们的作品思想价值不高。那么，用“通过音乐形象反映现实生活”的反映论去概括这个音乐现象就不是恰如其分的。浪漫乐派和印象乐派的作品大概要算是最富于形象性的了，而把音乐形象作为最高范畴，最主要的美学价值标准对它们来说尚且并非完全适合，到了表现主义以后的现代乐派，艺术家们已经和反映论背道而驰了，音乐形象的理论就再也不能解释和评价这个音乐现象了。

唐代是中国历史上一个文化繁荣昌盛的时代，音乐在这个时代有很大的发展和进步。白居易不但是著名的大诗人，而且精通音乐，然而有人在谈论形象思维之中却批评他的名篇《琵琶行》所描绘的音乐形象是分散的、零碎的，不能创造出明确的意境和构成完整的形象。为什么精通音乐的白居易对自己那么赞赏的音乐，竟不能用他那支大诗人的生花妙笔描写出一个完整的音乐形象来？我想这倒不是白居易无能，而是古人并不象我们今人有这样的音乐形象概念。其实何止白居易的《琵琶行》，唐诗中不少描写音乐的名篇，如李贺《李凭箜篌引》、韩愈《听颖师弹琴》等等也都象《琵琶行》那样只是描写音乐所产生的效果，如果我们硬要把它们看作是音乐形象，那当然是拼凑不出什么完整、统一的形象来的。古代音乐遗产的整理、研究和评价是要借鉴外国人的先进的方法，但是最好不要套用外国人的现成概念和公式。对于用音乐形象概念去分析古代琴曲、琵琶曲等遗产的研究工作，当然不宜

轻易否定，可是也希望不要去削足适履。

我国民族民间音乐能不能完全纳入音乐形象范畴，并用它来作为检验艺术价值以决定弃取或设计改造方案呢？以音乐形象如何形成这个问题来看，较为流行的说法，是把音调（或音乐主题）视为音乐形象的基础，音乐形象的主要体现者，音乐形象的核心。音乐主题是比拟(或象征、暗示、隐喻)客观事物或人的感情的基本形象，音乐家要塑造好音乐形象，就必须先写好音乐主题(欣赏者要把握住音乐形象，也必须始终抓住音乐主题)；音乐主题通过曲式而发展，最终完成音乐形象。在变奏曲式、回旋曲式中主题只作变化发展或对比发展，因而形象就比较单一，在奏鸣曲式中，由于有两个主题对置、冲突，形象就比较复杂。这个音乐形象形成的过程可以概括为一个公式：音乐主题→主题发展→音乐形象。这其实就是克列姆辽夫的音乐音调、音乐逻辑、音乐形象三个由低到高的范畴的具体体现。这个音乐形象公式对于我国民歌、戏曲、说唱、歌舞、器乐等等丰富的民族民间音乐来说，恐怕未必是一个合适的规范。

音乐形象问题是一个十分复杂的美学理论问题，又是一个十分现实的艺术实践问题，有必要进行深入的研究和探索。音乐艺术本身是在不断地发展的，美学理论的观点与方法也不能一成不变。现代科学技术日新月异，哲学正面临一些新的问题，音乐美学在根据哲学原理来阐述音乐艺术本质时，也不能不和哲学一样正视这些新问题。用科学的观点来看待音乐的审美过程，不能不涉及物理学、生理学、心理学，然而，我们的音乐美学所利用的科学成果，还基本上只是本世纪以前的产物；物理学、生理学、心理学在本世纪有了很大的发展，我们甚至还来不及利用这些新成果。就新兴的信息科学来说，不管音乐艺术是否关心到它，它实际上已经主动地来关心音乐艺术了。如果说由于电子科学的发

展而出现的许多新音响还只是对音乐所使用的物质材料和表现手段的补充和丰富的话，那么用电子计算机来作曲、演奏的试验就可能是传统美学理论将发生革命的预示了。在本文结束时提及这个超出题目的问题，正是期望美学在音乐形象问题以及其它问题上开阔思路，有个比较大的飞跃。

(原载《音乐研究》1983年第四期)

试论音乐的特殊性

高　士　杰

认识音乐的特殊性，对使音乐按其固有的艺术规律健康发展，具有重大意义。音乐的特殊性问题，涉及的范围十分广泛。本文不拟对音乐的特殊性作全面系统的探讨，只从三个方面谈谈个人的粗浅认识。

一、音乐的物质材料的特殊性

构成音乐的物质材料是声音，这一点无需论证，也不会有什么争议。但是，客观世界发出的声音是无限的，并不是任何声音都是构成音乐的物质材料。构成音乐的是怎样的一种声音？它有什么特点？这需要进行一些必要的探讨。

考察中、外音乐文化的历史和现状，可以看到一个显而易见的基本事实：任何流派音乐的声音材料，并不是客观现实中各种音响的直接运用。即使现代流派中的具体音乐，尽管许多音响原型来自客观现实，却总是要经过录音技术的处理，使之离开其原型。可以这样说，越是用现实中具体的声音或对具体声音的模拟来构成音乐，就越接近自然主义，也就越缺少音乐的艺术价值。个别音乐作品中偶尔使用某种现实中的音响或音响模拟（如玩具的音响、鸟鸣的声音等），那仅仅是一种辅助性的手段而已。

音乐所使用的声音材料是对现实世界各种声音现象选择、概

括、加工并使之体系化的产物。是把现实世界中各种声音普遍具有的物理属性——频率的高低抽象为有组织的、有一定音高的乐音而成。从音乐的物理属性上看，它只有频率的高低、音量的强弱、时值的长短和音色上的区别。在人类音乐文化漫长的发展历史中，在长期的音乐实践中，音乐的声音逐渐形成了各种不同的调式音阶。调式的形成使调式中各不同音级的音在人的心理上产生了稳定或不稳定的倾向。多声部音乐的出现不同频率的音的结合又在人的心理上产生谐和或不谐和的感受。大体上说，音乐所使用的声音只有上述物理属性和心理效果。音乐的声音并不代表现实中的具体事物。

对人的听觉感觉来说，音乐的声音并不作用于大脑的第一信号系统。这是音乐的音响和戏剧演出中舞台音响效果的本质区别。戏剧舞台上的音响效果是力求逼真地再现现实生活中的音响。这种音响作用于人脑的第一信号系统，可以使听到音响的人准确地判断发出音响的生活现象。而音乐的声音就不可能具有这种功能，因为音乐的声音并不具有客体性。

音乐和语言都是声音现象，但二者也有本质区别。语言是一种符号，它代表着具体事物或抽象概念。语言和人的思想直接联系着。语言的灵魂是语义，语音是表达语义的。聋哑人虽不能讲话，但可以用手势表达语义，达到正常人讲话的目的。可以说聋哑人的手势是一种无声的语言。语言又可以用符号——文字来代替。识字的聋哑人可以利用文字来和别人交流思想。这就说明，语言可以没有声音，但却不可以没有语义。语言的声音只是把语义传达给对方的手段，它本身没有独立的意义。

但是，音乐的声音较之语言的声音有着根本不同的意义。音乐的音响正如卓菲娅·丽莎所指出的："它既不是在它之外独立存在的某种东西的符号，也不是它的相关体。""音乐作品中使用的

各个单独的音，除了代表它自身之外，不是任何客体的标志。”①这就是说，音乐的物质材料是没有语义性的。不同民族的语言是可以互相翻译的，而且只有经过翻译才能使别的民族理解。音乐的声音既然没有语义性，不同民族的音乐也就不是而且不必要互相翻译，它可以直接给全人类以艺术的感染。正因为音乐的声音材料不是语义性的，音乐的音响就具有了决定的意义，写在纸上的文学作品，无须变成语言的音响，有阅读能力的人就可以领略其艺术价值；而写在纸上的乐谱，却只有经过演奏或演唱出音响才能产生艺术的效果。受过专业训练的有读谱能力的人，固然从读谱中也可以领略音乐作品，但那也是经过所谓内心听觉，把读到的乐谱在头脑中想象为声音，才能感受到音乐的表现力。总之，这些现象都表明音乐和语言在音响上的本质区别。区别之所以存在，就在于音乐的声音材料是非语义性的。

作曲家使用音乐材料进行音乐创作时，是不能把声音材料当作语言来使用的。同样，欣赏音乐的人也不应要求音乐的声音具有语言的意义。弄清楚音乐物质材料的特殊性，无论对音乐创作或音乐欣赏来说，都是很有意义的。当一个不善于欣赏音乐的人，表示对一段音乐听不懂时，除了有不善于感受音乐艺术表现力的原因外，往往是由于对音乐物质材料的非语义性和非客体性的特点不够了解。如果象对文学、美术、戏剧、电影那样去理解音乐，那就一定会感到音乐难以理解。

二、音乐作品内容的特殊性

作曲家使用既无语义性又无客体性，从现实世界千变万化的具体音响中，选择、概括、加工并加以组织的声音材料，进行艺术创造形成的具体音乐作品能够表现怎样的一种内容呢？在探讨这个问题时，我们会看到任何文艺作品也没有象音乐作品那样，

产生那么多的无标题作品。这是怎么一回事呢？

文艺作品的标题无论是直接说明性的，还是间接象征性的，总是关系到作品的内容。但无标题的音乐作品却并不意味着它没有内容。无标题现象不外是由于作曲家感到没有任何语言文字能够比较恰当准确而又不使人误解地，把他的作品内容提示给听众的结果。为什么会这样呢？这是由音乐作品内容的性质所决定的。

没有语义性和没有客体性的声音材料，是不能表达具有具体语义性和具体客观实体的内容的。因为纯粹的音乐手段，无法表示某种概念、判断、推理等思维过程，也无法表达具体事物等等。换句话说，没有语义性和没有客体性的音乐材料，只能表达非语义性和非客体性的内容。那么，这是一种什么范畴的内容呢？这就是人们内在的主观情感体验。引起一定的情绪和情感的根源是客观的生活现实。情绪和情感是人对现实世界的一种反映形式。但情感体验不等于思维活动，虽然它们总是交织在一起的。情绪和情感并不是现实对象本身在人头脑中的认识，而是客观现实反映在人头脑中所引起的态度。现实生活中某一现象反映在人的头脑中，人们在认识这一现象的同时还会伴随出现或愉快、或厌恶、或悲痛等等各式各样的情绪。不仅客观现实的事物可以引起人们不同的情绪和情感，而且抽象的观念和道德原则也同样是情感的对象。所以人的情绪和情感体验同现实生活的无限性一样，是不可穷尽的，千变万化的，永无止境的。以声音为材料，诉诸听觉的音乐艺术，正是反映情绪和情感的艺术形式。

现实生活反映到人的头脑中，头脑中的意识活动总是思维和情感交织在一起的。但是，音乐的对象却不得不舍弃思维而把情感加以艺术的表现。也就是说，音乐的表现不得不把引起作曲家情感波动的客观现实舍弃，而集中着眼于被激起的情绪或情感的状态。当然，音乐作品在表现某种情感内容时，总是要对这种情

感进行艺术的塑造，而不可能是自然主义地把某种情感的活动过程直接记录到音乐中去。这样，体现在音乐作品中，脱离了具体生活现象的某种情感内容就成了非标题性的了。我们不妨用一些具体例子来说明这个问题。

肖邦的作品10之12《c小调练习曲》是在听到了华沙起义遭沙皇军队镇压、华沙失陷后写的一首名作。毫无疑问，引起肖邦写这个作品的创作冲动是和1830年波兰华沙起义的历史事件相联系的。既然如此，肖邦为什么不给他的这支乐曲一个有关的标题呢？（现通用的"革命"标题并非作者所加。）这是因为在这支乐曲中丝毫没有，也不可能明确告诉听众诸如革命、起义、斗争、镇压等等概念；也无法以音乐的手段揭示这一具体历史事件的具体经过。乐曲所能给予欣赏者的感染，只是一种狂烈的情感上的暴风雨，一种不可抑制的、情感浪潮的汹涌波涛。为了帮助初听的人更好地欣赏这部作品，可以介绍这一作品产生的历史背景，也可以用启发、诱导性的语言来分析讲解这支乐曲。但是，人们无论怎样细心聆听这首作品，也不可能从中得到点滴有关1830年华沙起义的历史知识，从这首乐曲中，人们只能感受到肖邦在彼时彼地所经历过的情感体验。作品所表现的这种情感体验，从本质上看是无法用具体语言文字来准确概括的。虽然，现在人们已经接受了"革命"的标题，但是，如果《c小调练习曲》可以称为"革命"，难道肖邦的某些其他作品如《d小调前奏曲》、《g小调叙事曲》、《降A大调波兰舞曲》等等不是也可以冠以"革命"的标题吗？不但肖邦的这类作品，别人的一些在主题思想上相类似的作品，譬如贝多芬的某些作品加上"革命"的标题不是也可以吗？果真如此，这种标题也就没有什么意义了。肖邦的《c小调练习曲》是一个小品。它的形象是单一的，从结构和内容上看是不复杂的。这样的作品尚且很难用文字标题来概括，至于内容复杂的大型作品

就更不是由一个具体标题所能概括得了的。所以，在音乐作品中产生那样大量的无标题作品，并不是偶然的，而是由音乐作品内容的非标题性所决定的。

不但无标题音乐的内容是非标题性的，就是标题音乐，其形象内容的本质也是非标题性的。柏辽兹的《幻想交响曲》，作者自己写了颇为具体而又详尽的文字标题。但是，从音乐中人们怎么能听出那些离奇古怪的具体情节呢？如果以听出文字标题所规定的故事为目的，那么，文字部分已经都写清楚了，又何必再听音乐呢？可见，听《幻想交响曲》并不是要听作者所写的标题故事，而是要感受音乐中所表现出来的复杂的情感体验。这种复杂的情感体验，归根到底是七月革命前后动荡不宁的法国社会生活，以及作曲家本人的某些生活遭遇在头脑中反映的结果，而不是那些怪诞的文字情节直接地在音乐中再现。

里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《天方夜谭》，原来在总谱上每一个乐章都有一个文字标题。但后来作者又把这些标题删去，只保留了全曲的总标题。留着这些标题不是可以使听众更容易把握作品的内容吗？是的，保留这些标题有可能使听众更容易了解作品的表面内容，但也可能束缚人们对作品的理解力。因为交响组曲《天方夜谭》根本不能，也无须再现文学《天方夜谭》的故事情节。组曲只是借助文学中的某些外在形象来表现作曲家的某些生活感受。拘泥于原文学的标题去听音乐，很可能使人们用文学情节去附会音乐，而这并不是音乐的目的。譬如组曲的第一乐章，事实上是不可能表达出辛巴德七次航海生活的细节的。如果象读《天方夜谭》中辛巴德的故事那样去要求这一乐章，听的结果必定大失所望。因为无论如何听不到辛巴德七次航海的历险经过。然而，组曲《天方夜谭》却并不因此而失去自己的艺术魅力，这难道不是交响组曲《天方夜谭》的非标题性在起作用吗？里姆斯基-科

萨科夫删去每一乐章标题的作法，正表明他在实践上是承认音乐作品内容的非标题性这一特点的。

不久前，西方国家出版了《肖斯塔科维奇回忆录》。对于这本书，苏联一些人认为是回忆录的笔录者和整理者沃尔科夫别有用心地加进了反苏私货，不是肖斯塔科维奇本人真实的回忆。回忆录的真伪，用不着我们在这里研究鉴定。但书中对肖斯塔科维奇一些早有定评的名作内容，提出了新的甚至是和过去相反的解释。这就从音乐美学方面提出一个值得我们思考的问题。突出的例子之一就是《第七交响曲》。该曲是第二次世界大战时期，在反法西斯阵营中广为流传，非常有影响的作品。因为它是在列宁格勒保卫战期间问世的，一向被公认为是表现苏联人民和法西斯德寇进行艰苦卓绝正义斗争的作品，因此又被称为“列宁格勒”交响曲。这部交响曲第一乐章中著名的“白犯插部”一向被解释为德国法西斯的形象。但是，在回忆录中却把这一作品的内容和斯大林领导时期苏联国内的政治生活，特别是政治镇压联系在一起。回忆录在写到肖斯塔科维奇本人于三十年代受到的不公正的批判和红军将领图哈切夫斯基突然被枪决等事件后，肖斯塔科维奇感到自己处境危险，感到再也不能写出自己真实的生活感受了。后来战争爆发了。他觉得战争帮了他的忙，因为可以把一切苦难，根源归咎于战争。于是，他写了《第七交响曲》。他说：“我的第七、《列宁格勒交响曲》的谱写时极为神速……不过，《第七》的构思始于战前。因此，它不单纯是希特勒突然袭击的回声……在这部作品里，写的不是列宁格勒被围困，它写的是已经被斯大林毁灭的列宁格勒，希特勒不过是最后完成罢了……”这段回忆，使人产生一个尖锐的问题：究竟是沃尔科夫把以上的新解释强加到回忆录中，还是肖斯塔科维奇当时就是把他的这种情形，以反法西斯的面目出现呢？这里且不去讨论事实究竟如

何。但这一事例本身却告诉人们，只是因为音乐作品内容的非标题性才有可能出现这样的情况。就《第七》的内容来说，它确实并没有表现出列宁格勒保卫战这样具体的历史事件。它也无法使用音乐的手段给人们描绘出任何一个具体历史人物以及他们的行动。《第七》的音乐本身所能给予人们的艺术感染，大致看来只能使听众感受到宽广的、豪迈的、抒情的正面形象，和机械的、生硬的、冷酷的反面形象。音乐本身在人们意识中所唤起对生活的感受，只能是生活中矛盾冲突的抽象概括。一方面是正义，另一方面是邪恶；一方面是光明，另一方面是黑暗；一方面是对生活的热爱，另一方面是对善良人性的践踏……。善于运用文学语言描述音乐的人还可以继续罗列下去，但无论怎样不厌其详地进行描述，《第七》也无法以音乐的手段把发生在苏联特定的历史事件和特定的具体思维过程告诉听众。《肖斯塔科维奇回忆录》的内容，无论是沃尔科夫加进了自己的观点，还是肖斯塔科维奇本人真实思想的表露，都是利用了音乐作品内容的非标题性的特点，苏联方面在指责这本书不可信时，主要是用肖斯塔科维奇生前公开发表的文章和各种场合的讲话，来和回忆录中的言论相对照，而回避从音乐作品本身加以论证。这正是由于无法超越音乐作品内容非标题性的限制所决定的。

标题音乐的内容是非标题性的已如上所述。那么歌曲音乐是不是标题性的呢？

歌曲是音乐和诗词的结合，音乐的内容当然和歌词是一致的。但歌曲的音乐部分仍然不是歌词语义的直接翻译，而是与歌词内容相联系的某种情绪的概括。所以才有可能出现用一个曲调谱多段词的分节歌。即使非分节歌的音乐，也不具有歌词的语义性。舒柏特的《圣母颂》，从歌词看，它是具有宗教信仰的内容，但这支名曲所以也同样受到非基督徒，甚至无神论者的喜爱，却是因为音乐

在内容上并没有表达具体的宗教观念，而是着力表现了一种非标题性的、纯朴真挚的、对幸福向往的感人之情。

聂耳的《义勇军进行曲》的音乐，如果具有歌词内容的标题性，那么它在今天作为中华人民共和国的国歌就显然很不妥当了。因为把这样的音乐作为国歌，那岂不是等于说我们社会主义中国仍然处在生死存亡的危急关头吗？《义勇军进行曲》的音乐固然和歌词内容有着密切的关系，但《义勇军进行曲》的音乐并非对歌词内容的逐句表达，而是对三十年代中国人民在抗日救亡运动中迸发出来的那种昂扬奋发精神的概括。正是由于它洋溢着这种精神，才使它有可能成为社会主义中国的国歌。

认识音乐作品内容的非标题性并不是否定标题音乐；也不是否定恰当的标题对听众欣赏音乐时所起到的积极的提示作用。而是说作曲家即使在写标题音乐时，也应该充分重视音乐作品内容的非标题性的本质特点。不应该让音乐去表现它所不能表现的具体概念、具体人物和具体的政治内容。勉强硬写，就必然会产生象以《国际歌》的曲调代表“共产主义的理想一定实现”，以《东方红》的曲调代表“毛主席的英明领导”等等作法。这种作法并不能产生真正深刻感人的艺术力量，而且到处使用也是导致音乐创作中公式化、概念化的原因之一。

就我国音乐创作的现状来看，相当长的时期以来，较为普遍的倾向是追求标题音乐，而回避无标题音乐。这种状况的存在，如果其中是有由于对音乐作品内容的非标题性重视不够，甚至把无标题音乐误解为无内容的音乐等原因，那么，这对于我国的器乐创作，尤其是对发展大型交响音乐创作是不利的。

三、音乐作为社会意识形态的特殊性

存在决定意识，社会分裂为阶级以后，人们的思想带上了阶级

的烙印，社会意识也就不是整个社会共同的，而具有了阶级属性。所以，一般地讲，文学艺术是有阶级性的。

作为一种社会意识形态的音乐，是不是也具有阶级性呢？这就需要深入具体地从实践中和理论上加以考察和分析以后，才能得出切合实际的回答。

阶级性的本质是什么？阶级性的本质是阶级社会中的人在思想意识中所表现出来的本阶级的利益和要求。凡是那些能表达某种具体的思想或具体生活现象的文艺作品，就有可能具有或较明显、或较隐晦的阶级性。文学、戏剧、美术、电影等文艺品种就具备这种条件。巴黎公社的诗抄无疑是表现了法国无产阶级的伟大斗争。影片《列宁在十月》、油画《开国大典》是对俄国无产阶级的胜利和中国无产阶级胜利的壮丽颂歌。这些作品所表现的无产阶级的阶级属性是显而易见的。

但是，如前所述，音乐的物质材料既然是非语义性的和非客体性的，音乐的材料也就不能作为人的思想的物质材料。马克思说："思想是不能脱离语言而存在的。"②"语言是思想的直接现实。"③斯大林也指出："不论人的头脑中会产生什么样的思想，以及这些思想什么时候产生，它们只有在语言材料的基础上、在语言的词和句的基础上才能产生和存在。没有语言的'自然物质'的赤裸裸的思想是不存在的。"④根据上述原理，我们知道人是不能用音乐的材料进行思想的。既然阶级性只能体现在思想活动中，而音乐并不能成为思想的直接现实，音乐自然也就无从表达阶级性了。

或许人们会问，既然音乐不能表达思想，为什么又有"沉思"性的音乐形象呢？"沉思"是不是思想？音乐中所塑造的沉思形象并不是思想的直接现实，而是人对思考的体验。即音乐中所表现的沉思，是把人所特有的这一本质力量变成音乐表现对象的结果。这种音乐所着眼的并不是思想者思考的内容，而是思想者的精神状

态。正象罗丹的雕塑《思想者》一样，人们并不知道这个思想者是谁和他思考的具体内容，但人们仍然被思想者那种严肃、深沉、专注甚至痛苦的深思神态所吸引。可见，《思想者》的艺术力量不在于思想的内容而在于思想者的精神状态。所以，尽管音乐中有沉思性的形象，但这种音乐却不是表达思想本身。

既然音乐不能表达思想，纯粹的音乐手段也就无法表达特定阶级的利益和要求。因此，纯粹的音乐艺术形式作为一种社会意识形态，就必然只能是一种特殊的非阶级性的艺术。音乐的这一特殊性不仅从理论上分析可以得到说明，而且更可以从人类社会生活中的音乐现象得到证实。

《马赛曲》是法国资产阶级革命时期产生的一支著名的歌曲。从这首歌曲的歌词内容和它产生的历史背景来看，无疑它是一首资产阶级的革命歌曲，而且今天它仍然是资产阶级专政的法国国歌。可是，在十九世纪欧洲工人运动中，《马赛曲》的曲调一再被填上多种适应工人阶级需要的歌词，成为鼓舞工人斗争的重要歌曲，在巴黎公社时期，此曲被公社社员填上新词而称为《公社马赛曲》；到了俄国十月社会主义革命时期它又被填上不同内容的新词而成为《工人马赛曲》、《农民马赛曲》等，鼓舞了俄国的工人、农民为建立苏维埃政权而斗争。为什么工人在斗争中要用新词去取代《马赛曲》的原词？显然是因为原词的资产阶级内容不符合工人阶级的需要。为什么《马赛曲》的音乐可以原封不动地拿来成为工人阶级的革命歌曲？正是因为在《马赛曲》的音乐中并不存在资产阶级的阶级属性。因此工人阶级无须对它进行“改造”，而只“改造”它的具有资产阶级属性的原词。可见，《马赛曲》的资产阶级属性是由歌词（文学）决定的，而它的音乐并不带有阶级属性。类似这样的例子是举不胜举的。

有一种主张音乐有阶级性的观点，认为凡是情调不健康的靡

靡之音就是资产阶级的音乐而健康的音乐则是无产阶级的音乐。这种观点是不科学的。前已述及，社会意识形态的阶级属性，最根本的一点就是看它代表了哪个阶级的利益和要求。分析音乐的阶级性也只能从这个角度入手，而不应从音乐格调的高低、情调健康与否来决定它的阶级性，正如我们不能同意根据人的政治态度去划分阶级一样。

卓菲娅·丽莎举出肖斯塔科维奇写了《森林之歌》，而梅西安写了《时代末日》为例来论证音乐的阶级性。这是牵强的，缺乏说服力的。反驳这个论证，指出它不能成立只需举出同一个肖斯塔科维奇的某些交响曲作品，特别是表现各种死亡的《第十四交响曲》来和《时代末日》相比，就很难从阶级分析的角度去区别两部作品和两位作曲家的本质差别了。谈到这里，顺便提一个现象：有一种对文艺作品进行阶级分析的简单化或教条主义的做法，只要作品中表现了死亡、末日一类的内容，就被断定为资产阶级的思想情绪。这是没有说服力的。资本主义制度和世界上一切事物一样，都有它发生、发展和死亡的规律，这是不以人的意志为转移的。但是，当今的世界现实，是不是已经到了资本主义末日临头的历史关头了呢？这个问题已超出了本文讨论的范围，应由社会科学家们去研究回答。从文艺上看，资产阶级的意识形态是不是都表现为面对本阶级的末日而发出悲鸣呢？这恐怕不符合当今的世界现实。

人类的精神世界是极其复杂的。存在决定意识是从存在与意识谁是第一性的这个问题上提出的科学命题，具体到实际生活中人的思想情绪则不能用一种模式去套。所以，把在音乐中所表现出来诸如痛苦、恐惧、苦难、阴沉、忧郁……等等情绪，定性为资产阶级的阶级性，或相反把欢乐、明朗、宏伟、庄严、乐观……等等情绪，定性为无产阶级的阶级性，都是简单化的，经不起实践检验的。

音乐是不是阶级性的艺术和音乐能不能在社会阶级斗争中发

挥作用，这是两回事。在社会阶级斗争中，每一个阶级总是调动一切物质的和精神的力量，为本阶级服务。音乐参与了阶级斗争，并在斗争中发挥巨大作用的例子是很多的。指出音乐的非阶级性，并不是要否认音乐在社会阶级斗争中的作用。但是，掌握了马克思主义科学理论的工人阶级，在发挥音乐的社会作用时，只能按照音乐所固有的规律办事，否则它会受到历史的嘲弄。

上面对音乐的特殊性问题的探讨，仅仅从三个角度作了一点粗浅的考察，远远不是全面系统的深入研究。但是，这三个方面却是不能忽视、不能回避的问题。因为它们是音乐和其它文艺形式在根本上相区别的有关问题。

其中第一个问题是研究形成音乐的条件和音乐所拥有的手段。这是产生音乐艺术的物质前提，也是决定其它两个特殊性的最根本的出发点。

第二个问题是探讨在音乐特殊的物质前提条件下产生的音乐作品的特点。在这里，非标题性是音乐作品内容的本质特点，它是不可突破的。即使和其它非音乐手段相结合（最简单的办法就是给作品加上一个文字标题），也只能引起听众在心理上的活动，对作品内容加以主观的补充。但这并不是对音乐作品本身的这个特点作出突破性的改变。掌握这一特点，无论对音乐创作还是对音乐欣赏，都有重大的意义。

第三个问题是在发挥音乐的社会功能时所必须尊重的规律。“文化大革命”中有一个理论叫“七个音符的阶级斗争”。这个荒唐的理论即使对它的炮制者们在艺术上也并未带来真正的好处，而只会给我国音乐文化带来巨大的破坏。无产阶级只有运用马克思主义的科学理论去正确认识音乐的特殊性，按照音乐所固有的、不依人们的主观意志转移的客观规律去处理音乐问题，才能使我们的音乐事业更健康地发展，创造出无愧于我们伟大时代的、为人类

整个音乐文化增添异彩的音乐艺术珍品。

---

① 卓·丽莎《论音乐的特殊性》第19页。

② 马克思恩格斯《论艺术》第1卷，第112页。

③ 《马克思恩格斯全集》第3卷，第52页。

④ 《斯大林选集》下卷，第527页。

（原载《文响》1982年第一期）

从美学角度看音乐的内容与形式

叶 纯 之

一、音 乐 形 式

事物的内容和形式是不可分的，内容不能脱离形式而存在、形式也就是内容得以具体存在的方式。每样事物都有自己的特定形式和内容，艺术的内容是它所反映出来的现实，形式是由该种艺术所用的物质材料所体现出来的感性外形。各类艺术的内容和形式也各具有自己的特点，音乐的内容与形式的特点是由于它以音响为物质材料而造成的。

以音响作为材料，就必须通过时间的运动才能表现，这样，首先它具有时间的特点，即：按次序先后逐步呈现的不可颠倒性；必须连续不断地呈现完毕以后才能得到其全貌的连续性与整体性；音乐的内容是通过运动展现出来的，其形式也具有一般运动的特点。这一点与舞蹈、文学、戏剧、电影有相同之处。但是音响既不可见，又不可触，无形无体，它就不可能构成通常所谓的艺术形象。音响既是形式也是内容，可以说两者是融成一体，难解难分的。这与空间艺术，视觉艺术都不一样。我们可以说，具体的音响就是音乐的形式，而作曲家在创作时企图通过音响所传达的信息就是内容。

作为音乐内容的信息，情况各异，内涵也很复杂，但总是现实在音乐家脑海中的反映，并具有一定感情色彩。它通过形式而

具体音响化（物质化）：听众听到这些音响，就通过形式先引起情感反应转而感知、理解、接受这种信息。

为了表现这种信息，音乐艺术通过千百年的不断探索和实践，形成了音乐语言，找到了自己的表现方法和表现手段，具有自己特殊的组织结构方法。音乐语言最初带有时代、民族，甚至阶级的特征，后来逐步形成人们在一定程度上都可接受的标准，具有一定的“规格”，因此人们在掌握这些标准和规格以后，就可以通过形式感知内容，即音乐信息。

音乐的形式与内容正如其它艺术一样，是内容规定了形式，形式表现了内容，也具有相互制约，相互转化的辩证统一关系。目前，我们先只就形式的问题作一些基本的阐述。

对于音乐形式可以有两种理解：

就一部具体音乐作品而言，形式包括了两个方面，即形式表现为音乐所呈现出来的，能为我们所具体感知的音响，它以音乐语言为人所知。音乐语言的原型来自客观现实中的音响，但它是人们通过选择、提炼、加工，概括而产生的人工产物，有一定的逻辑性，是人类思维活动的具体物化，音乐语言被人们的听觉器官接受后在人脑中造成了刺激。这种刺激主要作用于人的第一信号系统，引起了人们生理及心理的反应，但不能构成具体的概念。这一点与人类的语言并不相同，因此也不能进行翻译。但是，人们又能通过第二信号系统，根据以往的听觉经验通过抽象和概括，给音乐赋以一定的语义性，因此，也就常被通称为音乐语言。事实上，它只是一种借用的意义而已。

其次，形式还包括由音乐语言所构成的各种具体细部之间的关系，组织和结构方式，通称为音乐结构。音乐结构之所以必要，是因为没有结构音响就会成为杂乱无章的偶然集合体，无法清晰、明确、完善地表现内容。音乐结构是通过一定的音乐逻辑，将音

乐语言的多种要素合理安排，使人们可感受音乐的连续性，整体性和动力性。音乐结构反映出音乐所反映的现实中存在的各种关系，使其有重点而又协调，合理地体现了客观的形式规律。由于形式规律总可以归结为一些基本要素，如重复、发展、对比、平衡、对称等等，因此，在其他艺术中也呈现出这些结构要素，尽管其表现方式是不一样的。音乐的平衡，常体现在时间的长短方面，而建筑的平衡则往往表现为各个具体形体部分之间的体积及重量关系。但就平衡这一点来说，都体现了形式美的要求。

形式的第二种解释，是就一系列音乐作品而言。如果这些作品形式大致相近，内容也相对近似，并且表现方式、表现手段也自成一类，有自己的特点，这时就可以称为体裁和种类。音乐体裁一般先按表现工具的不同分为声乐和器乐，然后再逐步进行细分。因此，体裁更具有广泛概括的含意。

通常，音乐形式还有一个更为狭窄的含义，专指具体音乐作品的内部结构形式，如果将其高度抽象化，就可以称为曲式。常见的曲式有许多种分类法，包括单乐章曲式和套曲曲式，也有分为主音音乐曲式和复调曲式然后再进行细分的。在音乐技术理论中，有专门研究作品结构细节的作品结构学和曲式学，而我们主要研究从作品结构中所体现的主要规律。

二、音 乐 语 言

音乐语言构成了音乐的外部形式，也是传达手段。人们感知音乐是通过音乐语言而做到的。

音乐语言是按照一定规律的组合和运动，构成音乐语言的要素有节奏、旋律、和声、复调；以及音色、力度、密度等等。

节奏是音乐的骨架和基础，通过节奏才能把音乐组织起来。

通常，节奏可理解为事物有次序的交替，也即运动的秩序。

在现实中，运动常是以有次序的姿态出现的。有次序就有规律也就有了节奏。大自然中大至星辰运行，日月出没，四季交替，生物成长；小至分子、原子、电子的运动都存在着节奏。人们的生活如呼与吸，血液循环，起与卧等等，也是有节奏的。从历史上看，人们掌握节奏要比音乐的出现为早。原始民族可以有纯节奏的打击乐，而没有无节奏的音乐。

人们对时间的感觉，基本上是通过节奏取得的。节奏的交替意味着一定时间过程后运动的变化，人们通过节奏来划分时间，最早是日与夜，然后向两面伸展，到月度四季，纪年，以及时辰，分、秒等。也通过节奏，将音乐运动按时间划分，根据其速度和强度来组织各个成分之间的关系。

节奏的划分基本单位是节拍的强弱交替。最基本的节拍模式是二拍子，即先强后弱，这是符合人们生理自然节奏规律的。从二拍子可以发展出三拍子以及更复杂的节奏序列形成音乐的骨架，节奏型就在节拍的基础上形成。

节奏与音乐的其他因素结合以后，可以表现许多复杂的运动状态，因而使人通过感觉，知觉，联想等得到不同的效果。例如节奏速度加快，意味着运动越来越活跃，可产生紧张而激动的情绪；逐渐放慢则感到事物越来越消失生命力；节奏越来越强，造成距离越来越近的空间感；越来越弱则距离越来越远；两种不同节奏同时出现时，可暗示两种不同的事物的运动等等。当节奏具体与旋律、和声等结合时，其作用更为复杂，可以很好的表现和传达思想和情趣。

节奏的进行模式可基本上分为两种。一种具有节拍性的，即强弱次序一直有规律的再现反复，这是最常见的。另一种是自由式的，无规律的，例如西洋歌剧中的宣叙调以及我国的散板。用文学来比喻，前者接近诗歌，后者类似散文。

从历史上观察，各个民族对于节奏的组合安排是不完全一样的，非欧洲音乐体系的节奏似乎更为复杂一些。近代以来，音乐中不断出现越来越复杂的节奏，反映了生活中越来越复杂的现象。

节奏的含义还可以进行类比转移到静态的事物上去，例如形体的长短、大小、高低、粗细的交替，色彩的深浅浓淡。这样，节奏的含义就更广，通过音乐的节奏不但可以表现运动，也可以与（相对的）静止联系起来，大大增加了音乐的表现能力。

音乐语言中最鲜明也最易被人感知的是旋律。在单音音乐中，旋律本身就是音乐语言，在复调音乐以及主调音乐中，其它因素都是以旋律作为其核心的，音乐的主要魅力也来自旋律。

旋律的不断运动，形成了一定结构，就构成了曲式。因此旋律本身既是内容，也是形式，既有表现功能也有结构功能。这里再次说明了内容与形式的辩证统一关系。

从形态上观察，旋律的起伏进行可以用时间为横轴，音高为纵轴而在座标系统中表示为一定的折线，成为音的运动轨迹。如果将占据节奏的重点，即在主要强拍上成较长时值的音作为旋律的结构点，命名为骨架音，那么骨架音到骨架音的运动就显示出总的运动趋势，可以作出一条基本曲线，而围绕骨架音的细致运动则补充修饰这条曲线。基本曲线的上行，意味着音越来越高，因而紧张度增加；下行意味着音的降低，紧张度减少；曲线成近水平的波状意味着稳定和相对平静。旋律形态上另一个特点是所谓高潮点（低潮点），旋律进行到高（低）潮点后意味着一个转折，因此高潮点总特别引人注意。

自然，这种单纯从旋律轮廓起伏的形式所造成的表现力量是很有限的，当旋律具体化以后，即与音阶调式结合以后，其能力才真正发挥出来。

调式是在音乐实践中逐步形成的，它首先规定了音阶中各音的相对动静的关系。主音意味着稳定，其他音则分别呈现为相对稳定或不稳定。称为静音与动音（例如在自然音阶大调式中，主音、三音、五音为静音，其余为动音）。这样，旋律停留在静音骨架音上时，有稳定，或暂时停顿、终止的感觉，否则就会具有不安和动力。动静音的差别不是固定的，因乐音体系，调式而有不同（例如我国的五声音阶，各音的动静关系就没有那样鲜明，旋法也最不受限制）。

调式的色彩，取决于审美习惯和音乐传统，例如古希腊认为多利亚调式庄严，弗里几亚调式可鼓舞人心，爱奥尼亚调式可引起情欲。今天来看，爱奥尼亚调式（等于我们的自然小调）和弗里几亚调式（等于我们的多利亚调式）都属带有阴暗色彩的小调式。而多利亚调式（等于我们的弗里几亚调式）也不具有庄严性质。因此，各种调式的感情色彩主要还是后天所决定的。顺便还可谈一下，对于不同的调（主音的音高变化），其感情色彩也不是天生的，而是后天的。西欧音乐常认为某个调具有一定特性，如C调庄严，D调明快等等，我国民族音乐也有这种观点，如越剧的弦下调就常用于慷慨激昂或悲忿的情绪。事实上，音乐传统赋予的这种情感含义，不是绝对的。若从调本身来看，由于标准音高在历史上一直有变化（包括西洋的a及我国的黄钟），同样的调可以有不同的音高，因此，从客观来看，调的感情色彩是难以存在的。但在实际上，由于生理、心理、社会因素的影响，又不能截然排除这种感情色彩。因而，也要辩证地去理解才能做到切合客观实际。

在旋律中最能起作用的是动机，即具有一定节奏型并具有特殊旋法的音型小结构，它是可以独立的最小单位乐思。当动机发展形成了具有一定特征和一定完整性的片断，并具有呈示意义

时，就可称为主题。它是作品发展的重要基础。也是作品的核心，主题的数量及样式可多可少，视作品而定，但它总常出现于作品的开始部分，有较鲜明的特点，可以相当快的被辨识。

音乐的主题既有表现功能又有结构功能，作为内容，主题的感情色调是很明显的，例如歌唱性的，抒情性的，动力性的，戏剧性的等等。在标题音乐中，主题常常被作为大自然，人物，事件，甚至抽象的思维，概念的象征或类比，暗示。音乐在发展中间，主题或者再现、变化、分裂、综合，从而体现出内容的发展变化，具有不同的含义。这样，主题就是最基本的乐思。从形式上看，主题也决定形式的发展，主题展开变化按照一定的逻辑就逐步构成了曲式。并且，主题本身往往也影响体裁和样式，例如极为活泼跳跃的主题可适应于回旋曲但未必可应用于柔板，也并非任何主题都能做为赋格的主题。

主题的形式特征是千变万化的，主题的处理方法也根据乐曲的内容与形式而有不同。例如西欧中世纪的宗教音乐主要以歌颂天主为主，不少作品常采用圣咏作为“固定曲调”，再通过种种复调手法添加新的对位旋律(例如经文歌和弥撒曲)，这样固定曲调既强调了内容(对上帝的赞美)，又作为形式中的统一因素而存在。古典交响乐中，主题常作为一种抽象道德伦理的象征，作品结构比较严紧。在浪漫派音乐中，主题具有了标题性意义，曲式也会相对自由甚至松散等等。在现代音乐中，甚至还出现了无主题的音乐，它使人们感到强烈即兴性的特点，也能表现一定的情绪和内容。

实际的旋律都具有一定的音色、音量、力度和速度，它们在表现方面所起的作用是极为明显的，任何一个因素的变化都会使旋律产生一些新的含义。从结构上来看，它们可以起重复、对比、变化和多样统一的效果。对于一定的旋律轮廓来说，也许速

度的变化最为重要，不同的速度使曲线扩张或紧缩，产生不同的曲率，因而具有不同的感情色彩。如果一条旋律在再现时，速度整个加快或放慢到不合理的程度，造成极为反常或荒谬的结果，这时就会使人不可信，甚至产生滑稽的效果。

和声是丰富旋律的手段之一。从广义来说，只要出现了多声部音乐，就有了和声。但真正的和声是指以主调音乐为主的，附属于旋律，又与它同时响出的其它声部所产生的协和或不协和声响，因此可以说是纵的思维(与复调的横的思维相对而言)。和声在西洋音乐中是随着大小调音阶体系逐步确立后而形成的。和声的目的主要是加强旋律的调性，有助于体现旋律的结构，因此具有结构功能。同样的旋律如果配制不同的和弦，可以改变音乐的稳定程度和紧张度，使旋律具有不同的色彩。因此，和声也具有表现功能。

和声的结构功能表现在其终止式的形式，即以T—S—D—T表现的完全终止式。T—S—D—T是通过主、下属、属和弦所构成的基本和声进行模式。在这个模式中，充分表现了大小调体系中的五度上下行关系，出现了音阶中所有各音，意味着一个比较完全的循环，从稳定到不稳定又到稳定的起—开—合运动，暗示着运动的一个段落，传统功能和声体系就从它引出了各种终止式以及离调、转调关系，为旋律的分句、分段等打下了和声基础。

关于T—S—D—T的功能作用，理论家有过不同的解释。从根本上来看，它是从五度相生理论而来的，又基本上符合物理—生理原则，因此通过长时期音乐实践已被肯定下来，成为西洋音乐的基本和声思维。但应指出，不同音乐体系中并未出现同样的结果，在西洋音乐中，这种功能体系也是在十六、十七世纪以后才逐步出现的，因此它还是一种由于多年传统而形成的一种音乐思维方法。一种审美习惯的表现。

当和声不按 T—S—D—T 的功能关系进行时，例如中古的教会调式或廿世纪的非功能性进行时，和声的结构功能减弱，表现功能加强，这时和声主要起色彩性作用，丰富了旋律的表现力，加强了立体感，一定程度上也冲淡了调性感，或者使调性感扩大，复杂化，因而给旋律本身带来了新鲜感，为想象、联想开辟了新的可能性。通常有两种可能，一种是和声影响了旋律的进行发展，旋律的调性感模糊、多义，造成游离、徘徊、可变、不稳定的情绪；另一种是旋律本身所暗示的调性与和声所肯定的调性相矛盾，发生冲突，因而造成紧张与戏剧性的效果。

十九世纪中叶以来，西方作曲家对传统功能和声的框架逐步有所突破，大力扩充非功能和声的作用，追求强烈的和声表现功能，最后，在廿世纪功能和声几乎崩溃瓦解。但是，近年来的实际情况表明，即使人为的和声结构不断层出不穷，和声的结构功能似乎依然存在，例如只要有主音存在，在其前面如果多次强调反复出现某个固定的根音，使两者构成一个类似的终止式，则此音似乎就具有"属"功能，并可被人们所接受。因此，或可以说和声的结构功能依然会存在，只不过见有新的逻辑规律而已，这当与人的心理活动有关，因为将事物尽可能归纳为有规律的组合，似是人们心理活动的一种本能。自然，这种"新的"功能是否能被人们普遍接受，则是另一个问题了。

复调手法也是辅助旋律的有力手段，复调意味着同时出现彼此具有一定关系的两条以上的旋律，它们各自独立又相辅相成。从历史上看，复调的出现比和声为早。支声复调是一条旋律在另一个声部上的丰富和润饰，肯定了它又发展了它；对比复调则是做为旋律的陪衬，或是另一种因素与它的配合，甚至冲突；模仿式复调则使旋律在另一个层次中再现，体现其多侧面与立体感。采用复调手法可以使动机合乎一定规律地重复、发展、再现、变

化并保持某种统一性，大大丰富旋律的作用。它在形态方面的变化是极多的，因此也可以赋予种种的含义，并可构成纯复调手法的结构方式。

但是复调手法，即对位法，最早是根据协和的原则按大小调体系作出的，因此，它在技术上有一定要求，并且逐步形成一定的法则，可以列入纯技术的领域，并可以与数学保持密切的联系。这样，它往往可以通过理智来构成，从形态上着眼，其结构意义往往大于表现意义，特别在使用逆行、反行，反行逆行等手法时，更是如此。当旋律的变化与原形的关系不易为人所感知时（逆行及反行逆行），它常只具有形态上的联系，也许只有真正的作曲家才能赋予复调以更多的意义。一般来说，作曲家主要将复调手法作为补充旋律的一种手段。

复调中的声部按理论可以无限多，但实践证明，人们的听觉感知能力以两个外声部为最明显，中间声部不是融成一体就是附属于高声部或低声部，因此，三声部及四声部的复调最为多用，超过五声部以上的复调旋律，反而呈现出和声的效果，即做为主旋律的陪衬。

复调除了形成同时出现的不同旋律运动以外，也因同时发声而造成具有和声关系的音响进行，因此和声与复调本身就是纵横交错相辅相成，你中有我，我中有你，在写复调时要考虑和声效果，和声中要注意各个声部的独立性。

和声与复调的发展，在世界音乐史中是不平衡的，从进化的角度来看，它们的出现意味着音乐语言的立体化和复杂化，提供了更多的可能性。因此，近代以来，世界各国的音乐都逐步运用了和声与复调。但是如上所述，和声复调都是以西欧传统音乐为基础而建立的，因此具有一定局限性，各种不同音乐传统如何利用这些成果来发展自己的音乐，是一个很重要的课题。以我国情

况来看，我国民族音乐习惯于以旋律作为最主要的表现手段，对旋律发展、表现及形式结构有极为丰富的经验，但对和声复调的运用较少，近百年来，随着外来音乐的传入及影响，我国音乐家也在这方面作了许多有益的尝试，取得明显的成果，如何再进一步总结出自己的规律，看来还是一项重要的课题。

在运用音乐语言时，要注意到旋律、和声、复调的要素都是可变的，个别音程的改变，不同的和声配制，各异的复调处理可以使音乐呈现不同的面貌。因此，如何力求生动、有力、准确并具有个性的运用音乐语言，是艺术家的功力所在，不可等闲视之。

三、音乐结构

作品本身的组织结构，形成音乐的内部形式。可以从两个方面来观察，一是作品结构的基本要素及其相互之间的关系。二是通过这些关系所体现出来的曲式。前者与其它艺术具有概括含义的共性，后者是这些共性在音乐中所表现的个性。

音乐结构的目的是使作品成为一个有机的整体，并体现出多样的统一，从而有力地为内容服务。至于结构的细部，音乐是按时间进程来划分的，为了便于理解，通常可与语言结构相比，语言的结构是字、词、句、段、节、章、篇等，音乐的划分则按单音、音型、动机、乐句、乐节、乐段、乐章来安排，在细节划分时，各家有一些差异，但基本上是相近的。

结构要素的分类及名称，各家说法不完全一致，各门艺术的情况也不完全一样，在音乐中最重要的是重复、变化、对比、层递发展、平衡等等。

重复也许是音乐中最重要的结构要素，由于音乐只作用于听觉，瞬时之后，即行消失，为了加强印象，重复是不可少的，重复的范围很广，可以整段音乐重复，也可以音乐某个因素重复，

而其它因素发生变化，但通常重复只是指旋律而言。常见的重复手法有(一)严格的重复；(二)在不同高度上的重复(移调重复，以及改变音距而不改变轮廓的模进)；(三)改变节奏不改变轮廓的扩大或短小；(四)不变旋律但改变调式；(五)改变和声或对位，也可以只有部分重复等等。通常，完全不变的重复可以起强调的结果，但过多的重复意味着单调，因此带有某些因素变化的重复是更有效果的，并且重复中出现了变化，指出在经过时间过程后，有所改变，因此还带有了动力感和成长感。如果隔了一定时间后重复，就成为再现，再现也可以严格再现或变化再现，其意义就更为复杂了，例如可以体现出呼应、对称，构成作品的变化统一等等。

对比在音乐中的运用也是极为重要的，有了对比，可以避免单调平淡。可以在同中见异，使被比较的音乐更加突出，对比本身也形成了一种大的节奏变化，产生动力感。音乐的任何要素都可以采取对比的手段来加以突出，因此它可以无处不在。善于运用对比，在结构上具有重大的意义，它使形式多变，也更好地体现了现实中各种因素的关系，指明了不同事物之间的对照和差异。当然，对比必须有一定的目的，否则，就失却了意义。

层递和发展是指音乐在原有基础上逐步变化，最后形成一个崭新的面貌而言。发展的最初阶段，往往是略有变化的重复，然后变化越来越多，直到产生新的音乐为止。发展的过程快慢一般没有什么规定，实际上随要求及情况而不同。高明的作曲家往往善于采用事先未受注意和重视的音型或动机，将它引伸、扩大、变形，形成新的乐思，造成意外而又合理的效果。层递和发展之所以重要是因为它体现了运动的某种规律性，对于音乐形式和内容都是必要的。

发展的结果是新事物的出现，也即从量变到质变的过程。一

般来说，发展的结果必然带来了高潮的出现。高潮是音乐运动的最高点，在形式上显示为最吸引人注意的段落和时点，在某种意义上来说，音乐以高潮为其中心，前面是其形成过程，后面是其引伸及结局。因此如何布置高潮常是极费心机的，高潮也可以不止一个，它可以层层推进，多次出现，但从全局来看，真正的大高潮只有一个。这个高潮点通常处于乐曲的后半部分，以使听众得到满足以后，不致拖延太久。

在整体结构上，音乐具有运动的特征，即开始～运动～终止的过程。这样，就形成了起（呈示）一开（发展）一合（结束）的基本模式。（这个基本模式各家说法也不一致，例如我国有所谓“起一承一转一合”，或“起一平一落”，“头一腹一尾”。西洋有所谓“呈示一发展一再现”，或“陈述一巩固一发展一终结”等等。）起一开一合只是一个总的规律，具体表现在作品中可以极为多样化，并且据根音乐的层递特点。这种起一开一合往往是一层又一层，由小单元合成为更大的单元，在小的单元中例如乐句中，往往只有“起一合”，这乐句又形成更大的单元的“起”，以后可依次类推。

根据上述这些结构因素所形成的具体形式虽然是无可计数的，但根据历史实践，可以归纳为有限的模式。模式是通过长期摸索，总结而成的，并因时代、民族而有不同，但它形成了音乐的基本组织规律。因此，作曲家总采用这些模式，并根据自己的需要加以适当的变化，采用比较固定的有限模式也使听众可以根据这些模式来掌握形式并理解作曲家的意图。

以最常见的小型曲式中的两段体为例，就可以作许多变化。典型的两段体，其布局可以简单分成四个相等的小单元，简单的民歌常采用AABA，造成了呈示～重复～对比～再现，如果用ABAC则AC可以理解为AB的变化而C可做为“合”；若采用ABBA，则形成对称的拱形结构；若采用ABBC则成为层递，ABCD可以形

成不断的发展，ABCB则可以强调C为高潮。当四个单元不完全相等时，就会产生对照、呼应平衡等的关系，情况也会进一步复杂化，可见即使是同样的小模式，其各种结构因素仍是极富变化的，能有不同效果。如果是大型模式，如奏鸣曲式或套曲，可考虑的可变因素就更多了。

作曲家在具体进行创作时，对于模式的处理是很多样的，美国近代作曲家柯普兰曾将作曲家分为四种类型，即：灵感型（如舒柏特），结构型（如贝多芬），传统型（如巴赫）以及先锋型（如德彪西）。他这种分类法不论正确与否，但在一定程度上也可说明了对于模式的不同态度。如灵感型是在创作时，不先考虑模式，主要凭自己的直觉，曲式则是根据他本人的乐感以及对传统的理解而形成的。结构型是努力使自己的乐思适应于事先构思好的框架，而这些框架则是通过理智来组成的。传统型则基本上按照已有模式来进行塑造，而先锋型则是努力去冲破传统模式企图摸索新的样式的。当然，这仅是就主要倾向而言，事实上，每一位作曲家都难以完全置传统于不顾，只是创新的成分有多有少而已。

最后，略述一下数学与音乐结构的关系。如前所述，音乐本身是运动，因此，可以用数学来表现其运动的抽象过程。如果采用座标系统，结构方面的平衡、对比、层次高潮等就都可转化为数的关系。尽管实践中音乐家很少会动用数学，但在创作及演唱（奏）时却具有数学的必然规律。例如，作品的高潮点就常会处于整个作品时间的黄金分割点附近（以全曲为1，则高潮处于0.618处）。又如贝多芬的第三（英雄）交响乐第一乐章，其呈示、发展及再现部长度几乎接近相等，说明了从数的关系来分析音乐结构也是很有趣味的。

数学与音乐的关系在近年来的人工思维（电脑）作曲更充分表现出来，用电脑作曲时，将音乐各要素都按数学规律分别列为可

变因素，编成程序输入电脑，从而进行创作并演奏。这些可变因素的安排可根据以往音乐实践，也可自行设计，这样就能产生不同风格，不同类型的乐曲。就目前所知，用电脑创作的乐曲，形式及结构均可相当完善，但似乎仍缺乏某些真正内在感人的特点，这也许是目前生理～心理学与控制论的水平还未能做到真正能全部剖析人脑的秘密，因而无法再现与真人完全相符的创作活动。正如电脑至少在很长时期内无法真正掌握人脑思维的全部奥秘一样，电脑作曲也缺乏由艺术家所表现出来的那种微妙的直觉性。但是，它说明了一点，音乐在结构方面是可以通过数学来找出其某些基本规律的。

四、音乐逻辑

音乐逻辑指人们在音乐中所体现出来的逻辑思维，它反映了音乐形式方面的规律。

事物的规律隐藏在大量现象之中，要经过人们的分析、选择、归纳、判断、推理和实践的检验才能被证实合乎客观实际，并从而指导实践。音乐逻辑也是这样，是经过长期实践不断探索而被人们发现的，它从大量的音乐作品中被抽象出来，代表了人们所最能接受的表现方式中的逻辑规律。人们可通过这些规律来认识、理解音乐的形式，以及由这些形式所表现的内容。因此，音乐逻辑是更富有概括性的抽象思维，它指导着创作、演奏和欣赏。

尽管如此，音乐逻辑不等于干枯乏味的公式，它存在于大量作品之中，并以千姿百态的变化表现出来。之所以如此，是由于作为一种艺术，音乐必须通过感性使人得到感染，而又不能脱离理智的约束。这样，音乐中就始终存在着逻辑因素与表现因素，或结构功能与表现功能的矛盾统一的问题。也就是说音乐的逻辑

要求它按一定规律进行，而音乐的表现则要求它突破这种规律，当两者的配合达到最佳值时，形式与内容就达到了辩证的统一。如果逻辑因素大大胜于表现因素时，作品就显示为结构严密但空洞、概念化、缺乏意境和韵味，例如某些按作曲公式所写成的作品。如果反之，表现因素超过逻辑因素太多，如未经过训练的某些业余作曲家的大型作品，则往往即兴性强，但结构松懈、散漫、缺乏完整性。在演奏时情况也是一样的，如果太着重于作品的形式和逻辑因素，那可能每一个音都极正确，符合乐谱，但却缺乏生命力；在歌唱中也一样，每个音都极美，共鸣良好，但就是没有魅力（所谓有声无情）。反之，如过分强调表现，则就显示为矫柔造作，或过火等等。可见注意这两项因素的有机配合是很重要的。

音乐逻辑另一个特点是，它的规律既具有共性，却又在各种不同音乐体系中显示出自己的个性。这是由于音乐在自然界和现实上不存在其直接的原型，而是经过人类选择加工，创造出来的理性产物，因此长期以来，带有约定俗成的后果。例如，曲式结构在我国传统音乐中的表现方式就与西洋音乐有相当大的差异，但从最概括的角度来看，它们又同样体现了作为运动规律的起～开～合特点。

具体来说，音乐逻辑存在于音乐各个要素之中，包括音阶、调式、节奏、旋律、和声、复调和配器，并综合体现在曲式之中。

音阶的形成是人们在现实无限连续不断的声音中选择并加以合理安排而成的，尽管有多种不同的体系，包括各种乐律和音阶，但几乎全是以八度音程为限，再加以划分的结果。八度之所以重要是因为它最为协和，既符合音的物理～数学规律，又为人的听觉所接受承认，以后各音的划分就出现了理性与感性的矛

盾。从音乐史中可以看出，尽管人的音乐听觉倾向于纯音程的音调，但音阶往往是通过数学思考而成的。早在几千年前，我国就通过实践找到了七声音阶和十二律，并在春秋战国出现了"三分损益律"。同样，古希腊也出现了毕达哥拉斯律，两者同样体现了五度相生的律制，说明这是由理性所主导的。尽管如此，可以注意到在三度音上纯律与五度律是有一点差异的(所谓调谐音差)。目前通用的十二平均律本身也是一个纯理性的产物，它便于转调，消灭了其他律制中异名同音之间的差异，满足了对位及和声的要求，但它违反了自然法则，除了八度以外，没有一个音(包括五度在内)是"准"的。尽管人耳不一定能感受这种"略为不准"的误差，但是在实践中，人们一有可能还是尽量回到纯律(如不用钢琴时的弦乐及人声等)。这说明在律制方面就已存在着理性与感性的矛盾冲突，当律制超过听觉分析所能辨认的限度和实用可能性以外时，这些律制即使再有其理论"根据"，也是无法被人所接受的，例如我国汉代的京房六十律，西方二十世纪的四分音律、六分音律等等。

在东方还有一些地区(如印度、阿拉伯、波斯、印尼)使用了其它的乐律(和音阶)，但如果作进一步的探索，可以看出理性与感性的斗争也是依然存在的。

音律确定，音阶出现后，就有了调式。调式的主音是人工的产物，但当主音规定以后，其它各音就有了与它相应的动静关系，这里音程距离起重要作用。例如，基于泛音为基础的五度(以及其转位四度)总具有优先的结构功能，而半音级进的倾向也总强于大二度等等，并不会因主音位置改变而有所变动。正因为如此，尽管在弗里几亚调式中，为了避免三全音的出现，强行将C作为E的属音，但实际上五度音B仍极为有力，而F到E的下行倾向，又逼使它成为所谓上导音，在这里也又一次见到了逻辑因

素与表现因素的冲突。

在节奏方面，规律性的痕迹是显然可见的。节奏本身应是均匀反复的，并且以偶数为基础，形成各种均匀的节奏群，如所谓正规节奏的4、8、16、32小节系列等等。节奏的变化，如切分音，或加速、放慢也都要求有一种偶数的重复(我们知道，不正规的节奏的出现，至少要有两次才显得自然)。但实际上，音乐的节奏出现了极为复杂的样式，包括节奏的细分、扩大和缩小，这时节奏就变成以节拍为依据，形成各种节奏型的变化而具有表现意义，代表和象征现实中各种运动，并在一定程度上模仿现实的运动规律，使我们可以得到各种类比联想。但即使这样，这种节奏的发展仍然要具有更大范围内的重复性和动力性，造成多一拍则太多，少一拍则不足的效果，这样才能被人掌握、感受，并具有表现力量，否则就只能使人茫无头绪，莫测高深。例如斯特拉文斯基的《春之祭》结尾“少女奉献之舞”，其节奏安排完全破坏了逻辑，造成了原始、野性，无目的以及非人间的后果(这也正是作曲家所追求的意图)。但尽管如此，他也只能在有限的时间内这样使用，《春之祭》前面许多的音乐还是具有一定规律性的节奏的，否则就完全难以被人理解了。

在旋律起伏中，理性因素更显然可见。旋律的表现功能要求它以类比、暗示、象征的方式来反映现实，也包括摸拟人类的感情音调，以及现实中存在的某些声音，但它只能通过具有一定逻辑关系的有限声音来表现。就是现实音响也要被加工、改造，服从于一定的音阶调式。因此，旋律本身实在是一种典型化，一种抽象的概括，现实中的运动与(相对)静止，反复与徘徊，增长与减少，都在有限的乐音范围内模拟象征再现，并且它不能完全做到与现实相同，要按照自己的规律进行，这样就产生了曲式模式与具体旋律进行之间的矛盾。旋律的表现功能要求它突破结构功

能，而结构功能却又制约着表现功能。这里应该指出，由于曲式的结构功能代表了音乐形式最抽象的概括，因此，任何旋律只要按某种模式严格进行下去，总可产生一定的作品。因为它至少表现了最抽象的运动本质，在这种意味上来说，它的形式接近于与内容合而为一，人们可以只考虑其纯形式因素而对内容作比较自由的联想和解释(如某些规范化的练习曲)。

这只是一个相当极端的例子。事实上，如前所述，曲式可以作多样的处理，即使规定同样的动机，同样的曲式，甚至同样的小节数，动机本身虽已暗示了旋律的发展趋势，但不同的人所写成的作品仍不会截然相同，具有无限细小甚至原则上的差异(例如音乐学院入学考试的各个试卷)。正是这种差异显示出音乐艺术的复杂多样性。

和声本身是思维的产物，它的功能服从于一定的音乐逻辑，为一定的曲式服务，当旋律思维与和声思维统一时(例如大小调体系与功能和声)，就能起良好的作用，当旋律的表现功能加强时(例如充满了复杂的和声外音)，和声就成了旋律的支柱，补充了旋律的弦外之音，成了支持它的骨架，加强了它的生命力。反之，纯粹公式化的套用和声进行图式，使和声纯逻辑化，抽象化，那又会削弱甚至毁灭了和声对于旋律的支持和补充作用。而如果旋律思维与和声思维不相统一时，例如我国的民歌使用传统西欧功能和声，这就造成了一种矛盾冲突，因为两种思维不是完全一致的。

和声的作用特别显示在整体的调性布局方面，调性布局是指作品整体的调性安排，这种调性本身形成一个总的和声整体感。西洋音乐传统的调性布局是T—D—S—T，意味着运动在调中心上的起～开～合，显示为划分运动的阶级性变化，它的结构功能是明显的。在细部中，平稳的离调、转调指出运动的连续发展而换

调却似乎等于一个飞跃，质变的象征。（我国民族音乐虽不多使用和声，但对于调中心的变换，包括同宫调、异宫调的安排也体现了这种变化。）

复调也许是最富于理性思维的，对位法意味着两条以上的旋律之间必须具有合理的关系，既服从于协和的原则又要影响制约旋律本身的进行，特别是复调曲式如卡农、赋格，其模仿、发展、再现都有严格规定，服从于不变的法则，这样着重于逻辑（以及技巧）的手段自然而然服从于形式的要求，削弱了表现的力量。如果再回顾音乐史，复调音乐盛行于中世纪的宗教音乐，以它牢固难以动摇的数学法则巩固了神权，到了理查·施特劳斯，又在“查拉图士特拉如是说”中用赋格来表现科学的严密性，恐怕都不是偶然的。

如前所述，复调曲式可以表现一个动机的多重侧面性格，但是要真正做到动人是比较难的，它的结构功能太强，逻辑性占主要地位。也许只有极少数的大师如巴赫、莫扎特、贝多芬等，才能给复调音乐及真正的生命力，勃拉姆斯这样的高手，有时还不免太理性化而令人感到枯燥。曾有人说：“真正的音乐大师必然是精于对位法的能手”，这句话有一定的准确性，但反过来说，复调手法可以造成同时并存的多重线条，显示出矛盾冲突，或多样的统一。因此，在主调音乐中使用部分复调因素还是有利的。

在配器方面，逻辑思维也是很重要的。不同乐器的音色变换，和弦声部的安排，力度、密度与织体的交替，乐队的对比与平衡，要符合音响学原理，几乎都有一定的规则，不容任意打破。但是，真正的配器法如旋律一样，在某种程度上属于无法教会，也无法学的。因为在配器法中，其表现功能是极为突出的，法则只是个基础。

根据以上的简单介绍，可见所谓音乐思维，主要是指掌握音乐

语言和音乐形式的本身规律性问题，通常的作曲技术理论，是在各种细节方面加以详细分析，使作曲及演奏(唱)者能在技巧上理解运用这些规律，从而通过形式来理解所要表现的内容。音乐方面的形式的完美与技巧的熟练问题比起其他艺术似乎更为重要，这往往会使人们误解为音乐只是一种形式。实际上，音乐是形式与内容的统一，结构功能与表现功能的统一，理性与感性的统一，两方面不可或缺。

五、音乐体裁

在艺术中体裁是指种类，即作品所表现的内容，所用的手段和表现方式大致类似，而组织结构又基本相近的类型。音乐通常先分为声乐与器乐，或再加上戏剧音乐(包括歌剧、舞剧，在我国还应加上戏曲音乐)，下面再逐步细分为大大小小的体裁。体裁具体的细节分类法并不一致。例如按表演形式分，那器乐可以分成交响音乐、室内乐，再分成交响曲、协奏曲、交响诗、音画、奏鸣曲、小品等等。若按社会功能分，那声乐也可分为宗教音乐、世俗音乐，再分为素歌、弥撒曲、受难曲、歌曲、小夜曲等等。有时器乐的即兴体裁却又自成一类，例如幻想曲、随想曲、音乐瞬间、前奏曲等。但不论怎样分类，都表示了某种体裁的一定特征。分类越细，特征也就越为具体。以西方舞曲体裁为例，它最初专供舞蹈伴奏之用，后来转化为可独立的器乐曲，特点是强调节奏，反复因素甚强，富有动力性，常表现民间风俗习惯，曲式比较方正，常用复三段体、多段体或迴旋曲体。但再细分为古典舞曲、民族舞曲、社交舞曲时，就又可以指出古典舞曲专指十六、十七世纪供西欧宫廷贵族所用的乐曲，民族舞曲指东、西欧各民族的民间舞曲，而社交舞曲则指在社交舞蹈中所用的舞曲。若再细分，就可极为清楚地说出：探戈舞曲十九世纪末正式出现于巴西

首都布宜诺斯艾利斯近郊，来源是分别吸收了非洲中部、古巴哈巴涅拉舞以及阿根廷民族舞曲的特点，基本节奏是复拍子的♪♩♪♩♩，旋律常与节奏交错，富有情感，抒情优美。曲式基本上用三段体，到二十世纪初开始传入欧洲，基本节奏有所变化，类似哈巴涅拉舞曲成为♩.♪♩♩或♩♩♩♫，因此称为大陆式探戈等等。总之，外延越广，内涵也就概括；外延小，内涵就更为具体。

每一种体裁的作品都具有自己的特点。是某种典型性格和典型表现方式的集中体现。因此，当某种体裁出现并通过实践而相对稳定以后，它往往会冲破民族与国家的范围，在更大程度上成为全人类音乐文化的共同财富。在我国，不少西洋体裁亦已被我国音乐工作者所采用（例如交响音乐、舞曲、小品等）。由于我国地区广大，历史悠久，也具有自己特定的体裁，例如戏曲音乐既有昆曲、京剧、各种地方戏之分，而又都具有某些共同的特征，如都使用曲牌、板腔体和小曲等等。也因地区不同的特点，有器乐中的江南丝竹、山西八大套、潮州音乐等等。

体裁的出现和分化，最初当是由于音乐的社会功能不同而造成的，不同的社会要求使音乐的形式及内容逐步出现了差异，例如爱情歌曲与宗教祭祀音乐的特点显然是不一样的。随着音乐的发展，各种音乐就越来越按自己的特点发展，最后成为不同的体裁。在西欧，最先发达的是声乐，器乐只作为伴奏，中世纪以前，占统治地位的宗教音乐与民间音乐都是以声乐为主的。器乐的繁荣是在文艺复兴以后，器乐的兴起有许多条件，一方面由于科学技术的发展，使乐器制造方法有所改善，十二平均律的采用为转调创造了有利条件。另一方面，人本主义的出现，个性解放的要求使专业音乐摆脱了“神”的圈子，能进一步表现人的思想感情，市民阶级以及资产阶级的出现也使器乐听众扩大。这样，器

乐终于逐步繁荣到十八、十九世纪形成了一个高峰。而做为最富有表现力之一的声乐体裁，也并没有削弱，仍然以各种样式保留在历史舞台上，也出现一些新体裁，如声乐协奏曲。

这里不可能对每一种体裁的兴起、成长、发展、变化作全面的叙述。对于体裁问题，过去还研究得不够充分，影响体裁的因素也是极多的，具体的历史条件，社会环境，其他社会意识形态的影响，音乐本身的发展，甚至听众欣赏方式的变化都可能起着错综复杂的作用，需要仔细分析研究，最后才能做出综合性的判断。这是一项复杂但也极为有趣的课题。

从戏剧音乐在西欧的简单演变，或许可以理解其复杂性。古希腊的戏剧中，就有合唱队的存在，合唱队既担任剧中的群众角色，又是剧情的叙述者和解说者，尽管乐曲已经失传，但从歌词可以看出，朗诵词与歌曲当是交替出现的。中世纪的神秘剧和圣剧表演中，声乐仍占主要形式，但内容基本上是圣经的故事和圣徒的事迹。经文歌和歌曲占据主要地位。戏剧变化了，音乐也随着变化。十六世纪末在意大利出现了歌剧这种形式不是偶然的，一方面意大利在文艺复兴后期，要求摆脱天主教的专制思想统治，企图恢复古典式的简朴风格，使诗歌与音乐密切结合，再现古希腊的悲剧样式。另一方面，音乐本身由于器乐逐渐发展，有可能表现戏剧性的矛盾冲突，主调音乐的出现也为声乐打下有力的基础，这样，出现了早期歌剧，内容也转到古代神话和史诗性的题材，在形式上出现了宣叙调与咏叹调以及器乐与声乐的交替使用。但这种歌剧样式最初基本上是专供王公贵族消遣之用的，不能满足广大市民阶级的要求，因此它后来在各地盛行之后，同样的体裁中就进一步分化成为各种喜歌剧、歌唱剧，原来的歌剧也改变为正歌剧、大歌剧，并且在法国大歌剧中又逐步分化出以舞蹈、戏剧、音乐相结合的芭蕾。十九世纪中，歌剧出现了多种

样式，多种流派，形成了一个高峰。到今天，歌剧仍然具有生命力，也出现新的变体，如室内歌剧，美国的歌舞剧等。尽管具体情节，思想内容，甚至表现手法都有了改变，但其基本特征，如幕、场、景的分隔，宣叙调与咏叹调的区别，重唱、合唱与器乐的交替等等，仍然基本保持了下来。而芭蕾本身也具有一个发展成长的过程，从最初的哑剧音乐，古典舞音乐(单人舞、双人舞、群舞)和由民间乐曲发展而成的性格舞曲三大类的简单混合，发展成具有可表现矛盾冲突的交响乐风格的特点，近年来还加入了心理戏剧，以刻画人物性格为主的新样式。

二十世纪以来，随着电影的兴起，还出现了一种重要的电影音乐体裁。电影音乐改变了以往戏剧音乐的特点，它是片断性与整体性的矛盾统一，形式和内容极为多变，可以采用各种曲式，各种表演手段。更重要的是其演出方式也改变了，由现场演奏变为录音。这样，它能充分利用电声，造成崭新的效果，例如可以增加混响来取得回声和空旷的效果；可以多次混合录音；可以不改变乐队编制而突出某种乐器的音响；可以控制音量；可以和噪音结合等等。因而为作曲家开辟了新的天地，提出了许多以往没有的新课题。更重要的一点是，电影的普及性，使电影音乐要比以往任何一种体裁能更广泛地发挥其社会功能，影响千千万万的观众。

可见，体裁的产生、发展、变化及其特点是牵涉到多方面的，它反映出音乐的多样性、复杂性，并指出它与历史社会密切结合的特点。

由于体裁一旦形成以后就带有一定的稳定性，因此，理解体裁的特点是至为重要的。从创作的角度来看，选择某一种体裁，意味着其要表现的内容可以具体化到一定程度，并采取一定的表现形式。这样，内容决定了体裁的可能性，而体裁也在一定程度

上约制着内容。例如，想表现具有史诗性的，大型篇幅的生活，包括矛盾冲突，戏剧化甚至情节性的内容，交响音乐、大合唱、歌剧、舞剧等就比较适合。如果是描绘性的，或以某种气氛、意境为主的乐思，那中小型曲式的器乐或抒情曲可能更为传神。

选择体裁另一个特点是要注意其历史特征与社会特征，特别在具体的样式时为最。用古已有之的体裁来表现现代生活是可以允许的，但要注意其内容，总会带有古风的感觉。例如拉威尔的帕凡舞曲，或新古典主义运用的巴洛克大协奏曲体裁，如过分违反了这个原则，就会产生不协调，甚至荒谬的后果。又如若有人拟写作我国少数民族的小步舞曲，那显然是不可能成功的，因为不但我国少数民族中从未存在小步舞曲，而且小步舞曲所表现的欧洲宫廷帝王贵族的情趣在我国少数民族中也是不存在的。

遗憾的是，对于体裁的特点及其典型表现手段，表现方法，以往只是限于专门家研究的范围，一般人只是在大量接触以后，才不自觉的有所认识和掌握的，这样往往造成许多误解。事实上，体裁这个问题具有极为丰富的内涵，它显示出音乐艺术反映现实的各种特定典型形式，以及其多种可能，对于进一步正确感受、欣赏和评价音乐都是有用的，也是不可缺少的。

（选自《音乐美学论稿》第二章）

有关音乐形象的几个问题的讨论

一、音乐的特殊性

在为什么要研究音乐的特殊性这个问题上，大家都一致地认为：正象其他姊妹艺术有它们自己的特殊性一样，音乐也有它自己的特殊性，也只有了解了音乐的特殊性，才可以区别它和其他姊妹艺术的不同，才可能有效地运用音乐艺术的形式，为社会主义文艺事业服务，为人民服务。资产阶级唯心主义的音乐学家们，过分强调音乐的特殊性，把音乐抽象化、神秘化，并以此来反对音乐艺术反映现实生活的现实主义的原则，说音乐是纯粹形式的东西，离开了形式就不存在了，或者说即使表现情感，也只能表现抽象的、与社会生活毫无关系的情感等等。为了正确地、科学地认识音乐艺术的实质，必须要把音乐美学中的这个问题搞清楚。

有些美学家认为音乐的特点，只是在于反映现实的形式上与其他艺术有所不同，因为音乐是通过音乐形象，用声音这种特殊的材料来反映现实生活的。但什么东西决定着它的形式呢？这主要还是由内容所决定的。音乐所表达的内容常常是感情的体验，是人的内心情感与精神状态。有时音乐也表现外界，这是因为感情不是孤立的东西，是和它周围的事物联系在一起的；但表现外界并不是主要的。音乐表达情感是直接的，而且它可以表达情感发展的过程。这是造型艺术所不擅长的。在绘画和雕刻中虽然也

同样地表达情感，但只能表达某一瞬间的形态，而难以表达其发展的过程。音乐通过感情体验的表达来反映现实生活，其中自然也包含有理智的分析，并不是自发的感情的自然主义的流露。

确定音乐艺术的特殊性，一方面必须研究音乐艺术赖以表现的客观物质条件（声音），另一方面必须研究它所擅长表现的领域（人的感情体验）。而这两者是紧密联系着的。

有的同志认为，音乐艺术中存在着两对矛盾。第一对矛盾在于：一方面音乐艺术是社会意识形态的一种表现，是属于主观范畴的；另一方面，声音则是客观物质存在，不依赖于人的认识。在这一对矛盾中前者是主要方面，后者是从属的。第二对矛盾在于：一方面被艺术所反映的对象是不依赖人的意识而独立的客观存在；另一方面，艺术中所反映出来的东西，则已包含了主观的认识，创作艺术品的人对客观事物的美感认识在艺术品之先，艺术是体现人们的美感认识的。在这第二对矛盾中，前者是主要方面，后者是从属的。这也就是现实和艺术的关系，社会存在和社会意识的关系——存在决定意识，意识又反作用于存在；艺术反映现实，又反过来影响和作用于现实。可是在第一对矛盾中，精神和物质的关系好象是倒过来了，声音这样一种物质的现象成了传达社会意识这种精神现象的工具，它从属于社会意识。这也就是艺术中的形式和内容的关系——内容决定形式。音乐的特殊性也正表现在这一对矛盾中：音乐中的形式是音响的形式。可是问题的困难在于，在认清内容决定形式的法则的同时，还必须了解，内容决定形式的过程正是精神对物质的**反作用**的过程——在这里，音响形式的构成既首先要服从内容的需要，又必须同时符合音响（及听觉）这个物质现象自己的规律（这个规律在音乐音响学、生理音响学等自然科学中得到反映，和声学、配器法则是运用这些规律实践经验的总结）。人们如果不掌握这种规律，就无法

掌握这种物质现象，也就无法叫它充当艺术内容的顺驯的仆人。

重要的问题不仅在于了解上述每一对矛盾中，哪是主要方面、哪是非主要方面；而在于了解，在这两对矛盾中，艺术和现实这一对矛盾是主导的，内容和形式这一对矛盾则是从属的。否则，艺术的内容就成了无源之水、无本之木，结果就陷入唯心主义。既然内容和形式这一对矛盾在艺术中不是主导的，这也就意味着音乐的特殊性只构成音乐的艺术本质的一个方面，而且不是主要方面。

客观现实的美是依赖于人类改造世界的实践而存在的，它或者是人类的生产斗争和阶级斗争(指先进阶级的革命斗争)所创造的，或者是有利于进行这些斗争的事物。客观现实的美是不依赖于人对美的认识而独立存在的。人们的美感和美的观念，是客观的美的反映。但音乐的美则直接依赖于创作者的美感认识(间接依赖于客观的美)。如果把音乐的美误认为和客观现实的美一样独立于人的美感之外，那就会象汉斯立克那样，反对从主观的感情出发来分析音乐的内容，结果，他所认为的“客观存在”，就仅仅是声音的形式了，以至最后作出了极端形式主义的结论：“美本身是绝对没有任何目的的，它想来是一种单纯的形式”，“音乐是音响运动的形式”。蔡仪说：“音乐的美原是在音响之中，而不在音响之外，这种美就是音响的节奏和旋律的美。”(《新美学》252页)”音乐艺术的本质是音响的单象美”。(《新美学》255页)这样他把人的主观作用完全忽略了，因而也就根本谈不到反映社会现实。

谈到音乐的音响材料和社会现实的联系问题时，有人为了解释它们之间的直接联系的论点，提出自然声音世界的人化问题，并认为世界的人化是认识的产物。实际上这样的“人化世界”和马克思所说的人化世界完全是两回事，因为马克思所说的人化世界，首先是人类实践的产物，是世界在客观上的人化。实践先于

认识，有了客观上的人化世界，才有主观上的、认识中所反映出来的人化。仅仅提出认识所产生的人化，不足以说明人化的客观规律；如果把这种找不到客观根源的“人化”看作音乐音调的“客观原型”，就必然在音乐反映现实的根本问题上陷入二元论。因此，关于人化世界的问题，必须要把握客观的人化是如何反映着实践所产生的人化的问题。

从以上的问题看来，研究音乐艺术中的美学问题必须抓住各对矛盾的各个方面，把各个方面加以明确的区别，并认清它们的主次关系。车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》一书中谈得很好，“把艺术当作对美的渴望的结果，我们就混淆了‘艺术’这个词的两种不同的意义：一、纯艺术(诗、音乐等)；和二、将任何一件事做好的技能或努力；……”(90页)在同书中他指出了两种美的概念“作为观念与形象的一致的形式的美是人类一切活动的共同属性，并不是艺术(在美学意味上)所独有的，这种美和作为艺术的对象、作为现实世界中我们所喜爱的事物的美的观念完全是两回事。”(98页)车尔尼雪夫斯基把“美”的两种含义加以区分，这也就是把客观事物的、被艺术所反映的、构成艺术的内容的“美”(这是一回事)跟艺术为表现内容所必须具备的、形式的完美(这是另一回事)加以区分；他所区分的“艺术”的两种不同含义，也就是艺术之作为观念形态(他称为“纯艺术”)和艺术之作为具有完美形式的产品两者之间的不同，也就是艺术的思想性和艺术的艺术性之间的不同。归根结蒂，也就是艺术的内容和形式的矛盾统一的关系问题。这两个方面是不可以混淆的；同时，只有在把艺术首先看作意识形态的前提下(把艺术放在艺术和现实的矛盾统一的关系中)才能对内容和形式这两个方面的各种复杂现象获得正确的理解。

音乐的特殊性，总的来说可以归结为音乐材料的特殊性。在

研究这一问题的时候，必须贯彻唯物主义的观点，从两个方面来着手：从材料来说是声音，这是它的物理性能，是自然科学上的唯物主义；另一方面，从内容来说是社会情感，人对音乐的感受与联想必须从社会发展阶段方面来解释。这是社会科学上的唯物主义。这是两条腿走路，少一条也不行。音乐是反映现实的，而它唯一的材料便是声音，因此音乐所用的声音同人类社会生活之间存在着怎样的联系？现实的声音的音乐化遵循着什么法则？音乐为什么是最擅长于表情的艺术以及音乐内容的广泛性等问题，都必须得到回答。

音乐的材料——音响的特征必须是调和、有比例、匀称……这都是客观存在的，因为要使人去听，并使人不感到疲劳，这是为了符合生理听觉的感觉。但感觉并不是目的，而是一种手段。人的感官能够分析快慢、高低、强弱，同时也有综合的能力。但这是低级的，普通的动物也有这种能力。现在要用它来反映社会的事物，就需要有高级的分析和综合，由低级到高级就必须受人的理性的支配。在这当中就不能忽视第二信号系统的作用。内容决定形式并不是说内容决定材料，音乐描写各种情景、表达各种情感都用音响作材料，决不会因为内容的不同而有时用声音，有时用光线，有时用颜色。人们选择悦耳的音响做音乐的材料，这还谈不到“内容决定形式”，这只是为了适应听觉：不能叫人听不见，不能把人震得头脑发胀，不能叫人听得讨厌或想打瞌睡。这种音响材料经过人的具有理性的第二信号系统工作加以组织而成为能够反映现实的艺术。这才叫“内容决定形式”。只有经过理性的第二信号系统的组织过程，物理的、生理的现象才提高成为精神的现象，给人以教育作用。我们说第二信号系统是“理性的”，当然是指人们用语言作工具，能进行逻辑思维，能作抽象的理性思考等等。但不能认为在艺术创作的过程（内容决定形式的过程）

中，必须同时伴随着抽象的推理过程，必须依靠着逻辑思维。在艺术创造过程中，“理性”是第二信号系统所具备的一种素质，是进行过逻辑思维和抽象推理所造成的结果。在这里所进行的过程，并不是第二信号系统本身借抽象、概括、判断、推理而成长的过程，而是已经成长为具有理性的第二信号系统对于被第一信号系统所感知的简单物理现象——声音进行组织的过程。

在音乐感受中，同样少不了第二信号系统的工作。我们听到《义勇军进行曲》、《国际歌》、《英雄交响曲》，就引起了对“革命”的联想，这就是有第二信号系统作用的缘故。第一信号系统只能完成低级的分析综合，能辨高低强弱，能觉察协和不协和，稳定不稳定；但不能理解音乐所反映的社会事物和社会情感。只有通过第二信号系统的高级的分析综合过程，才会产生对“革命”的联想。

谈到音乐的声音和人类社会生活之间的多方面的联系，首先应该指出，音乐的声音和语言的声音跟社会生活的联系基本上是不同性质的。欣赏音乐必须去听，看谱不能代替听音乐；而欣赏文学既可以听朗诵，也可以去看书，不论是口头的还是书面的语词，都是概念的一种符号。音乐所用的声音，首先是属于第一信号系统的东西（与文学的语词直接属于第二信号系统是不同的），就是说，首先给人以音高、音色、强弱等不同的感觉，单个的感觉还不能直接引起概念。至于如何组成旋律及更大的乐曲，这当中就有了第二信号系统的作用。只有在这个基础上才能引起对概念的联想。音乐的联想是经过复杂的分析综合过程的（第二信号系统才能作出这种分析综合），不同于语言中个别语词的声音引起对它所代表的概念的联想（例如“红”这个声音引起对红颜色的联想，这是在简单的分析综合能力基础上的普通的条件反射）。

声音现象中的各种对比因素——高低、强弱、快慢、稳定不

稳定、协和不协和……(这种对比都是相对的，形成一系列阶梯)，给音乐提供了组织形式的无限多样的可能性，来反映人们的思想感情。这些可能性在日常的语言中也已经有所运用，来辅助语词传达思想情感。例如："你别去"这三个字，可以厉声命令地说出，可以哀求地说出，可以轻轻提醒一下，就表达了不同的思想感情。但是对声音的这种运用，在语言中常常只是辅助性的，而音乐则充分运用这许许多多可能性，并用作传达思想感情的最主要的手段。乐音所提供的可能性，比噪音更多，它具有一般噪音所没有的特点：确定的音程区别、音律的远近关系、稳定性和倾向性……。把乐音组织起来，就能更充分地传达人类丰富的感情、概括性的思想，事物辩证发展的过程。并不是说噪音完全不能传达感情，运用噪音中的各种对比因素：强弱、快慢、音色差异，加以组织，也能表现情感，如中国戏曲和器乐中纯粹用锣鼓的段落就是这样(不过有些打击乐器已有更多的乐音成分)。但噪音的表情可能性，终究远不如乐音丰富，所以音乐总是以乐音为主要的音响材料。

用乐器是可以摹拟外界事物的声音的，但这些声音并不是音乐的材料。外在的声音表达事物有如下的限制：首先这些声音是零散的，它不能具体的代表对象，有些只有一种符号的意义。例如我们可以摹拟火车的汽笛声和车轮转动的隆隆声，可以摹拟羊叫声和小孩的欢呼声，也可以摹拟原野上的风声。听了这些声音，也可以辨认出来，这是火车声，那是羊叫声，那是小孩的喊声(不过风声就不大容易辨认)等等，但这无论如何也不能传达出这样一种情景：草原上筑起了铁路，火车来了，放羊的孩子欣喜若狂。绘画通过摹写个别的对象，通过视觉所见的外界诸现象的综合，例如画一幅"火车来了"。就可以完整地传达这一情景，并透过这一情景传达出美感。但在这一情景中所能听到的声音的综合却不

能传达这一情景，更不能传达美感。可见，由于外界声音的零散性，它们一方面常常不能确定地代表对象，同时更不能完整地传达现象，只能表达表面的东西。所以外界的声音不能做音乐艺术的模特儿。音乐既然要担负反映社会现实的职能，就必须传达概括性的社会感情。可是天然的声音，又没有提供现成材料，所以音乐就不得不用经过组织的乐音体系和节拍体系来做材料。因此，在音乐中概括性的情感是主导的，而摹拟只是辅助的。虽然每种艺术都有自然主义和现实主义的界线，但这种界线在音乐和其他艺术是有区别的。在其他艺术中用声音效果（如话剧的风声效果），可能是现实主义的，但在音乐中却是自然主义。

音乐为什么是最擅长于表情的艺术呢？首先因为它是时间的艺术，感情本身就是在时间中进行的，随着时间而起伏、发展、变化。感情是一个过程。音乐艺术品也是一个过程，所以音乐最容易追随感情，并反过来激起感情，支配感情。其次，由于人类自古以来就用声音传达感情，声音（有表情的语言），从来就是传达感情的工具，而其他的如手势、脸部表情等只是辅助的东西。所以听觉器官与感情是密切联系在一起的。第三，情感本身总是比较概括的。当我们看到鲜艳的花朵，明媚的春光……等，虽然对象不同，但所引起的感情是相近的。所以感情总是情绪的综合，即情绪和心情的概括。所谓“概括”有一种是具体的，如红颜色、蓝颜色、高矮、大小等；另一种是抽象的，如喜悦、悲哀（也就是情绪的概括）。这两种概括是完全不同的，前者只能由文学的语词来表达；后者则最适于音乐来表达。因为音乐一方面用属于第一信号系统的音响材料，另一方面它是概括地反映人的思想活动，所以音乐和概括性的情感关系最密切。具体地说来：音乐所用的声音材料，提供了许多复杂的综合的可能性。声音材料不仅可在同时出现，造成同时性的综合（如各种音色、和弦），而且在

时间中继续，造成继时性的综合（如音程进行、强烈变化、各种节奏、音色对比、和声进行及曲式的构成）。用声音构成的无限多样的关系，都是概括综合的音响现象，也能引起我们概括的（感情方面的）联想。

所谓音响的音乐化，至少包含两种意义：一种是适合人的感官；另一种更重要的是构成人的认识的可能。人的认识，人的美的感觉，肯定都是客观的反映，能否表达出来，就取决于一些具体的材料，需要通过有组织的音响来表达。

至于一些鸟叫、风声、雷鸣等的“拟人的情绪”；这些是和人的生活环境有关的。这种自然界的音响，正是由于和人的生活环境联系起来，所以才能被人感觉到是带有情绪的。于是就产生了“拟人化”的问题。这些音响音乐化以后，表面上虽远离了原形，但它却可以更好地表达人对它的感受，即更深刻、全面的反映现实。

其次谈到音乐内容的广泛性。任何艺术给人的美感，都有一定的自由的联想。画一个人，只能看出象某某人，这只是有限的联想。好的人物画和肖像画给人更多的联想；而音乐却可以提供更丰富的联想。不过联想仍有确定的方向。虽然不知道情感的具体对象是什么，但情感却非常确定，也就是说，情感本身仍是具体的，而不是抽象的、空洞的。情感的内容越具体，则音乐对事物的表现也越具体。所以概括性和宽泛性并不排斥具体性和确定性。

二、音　调

对“音调”的理解，争论比较多，意见也比较分歧。有些同志认为：音调这一名词用的范围很广，运用得也比较乱，说明起来是有困难的。不过，这一名词显然是从语言学中借用来的，即语

音学中所说的声调(指高度变化、力度变化、音色等)。语言音调反映着人说话时的态度，表现为声音的快慢、高低、章法结构、逻辑等。它不只表达着说话人的感情而且也影响着话的意思。同样的一句话，用不同的音调来说，会使我们感到有不同情感和不同的意义。另外，它可以表示一个人和一个民族的特性：老年人讲话有老年人的音调特点；不同民族的人讲话，就有不同民族的音调特点。音乐的音调与语言的音调在某些方面是非常近似的，但二者并不等同，仍然是各自独立的；也不能说音乐音调完全由语言音调中产生出来，更不能用语言音调来代替音乐音调。在语言音调中的节奏、拍子、音高等等只是辅助因素，而在音乐中，这些因素却是主要的。要想用语言音调来代替音乐音调显然是行不通的。象过去俄罗斯作曲家穆索尔斯基曾尝试在歌剧中完全用语言的音调代替音乐的音调，结果失败了。这种片面强调语言音调的作法，是会破坏音乐艺术的独立的。因为在音乐中，音调是创造艺术形象的主要手段。

音乐音调的概念是什么呢？它本来的含意是旋律的进行，它是表达一定意义的旋律的最小的单位（所以有时也称作旋律音调)，通常以二、三个音或更多的音构成，它可以比动机小，但不能超过动机，动机是有一定停顿的，但音调则不一定。如《小河淌水》中的头一句，《苏武牧羊》开始的五度跳进，《国际歌》开始的四度跳进等。音调有时也可能和动机是一致的，如贝多芬第一钢琴奏鸣曲第四乐章开始的动机就是一个音调。音调是创造音乐形象的最主要的手段之一，我们判断一个作品是否是现实主义的，常常从音调来看。音乐中的音调往往是从语言中产生的，从民间生活中常常可以找到这种典型的东西。但它绝不是语言的翻版，一定是通过音乐家的加工，通过音乐思维而形成的。有人说音调就是语言的音乐化，这是值得商榷的。音乐音调虽然和语

言音调有相似的地方，但它毕竟有自己独立的特点，我们不能单纯强调音乐音调必须产生在语言的基础上才是现实主义的，反之，就不是。否则就会使音乐变得非常贫乏或产生自然主义的倾向。此外，还有人说音调是语言之外的声音的音乐化或外界的声音人化之后而成的。这些意见也都还值得讨论。

有人认为：旋律、节奏、和声、音色等，这些都是构成音调所不可缺少的因素。但占主要地位的还是旋律的因素（音程关系）。其他因素的变更，如节奏的改变，和声的改变，唱（奏）法的改变，在某种情况下可能改变音调，但也可能不改变音调，所以这些音素在音调中都不是主要的。如《东方红》是我们最熟悉的音调了，不管你用什么乐器来演奏，配什么样的和声，或把它的节奏加以各种变化等，如果不改变它的旋律的音程关系，《东方红》的基本音调是不会改变的。但是有人说：中国的打击乐就没有旋律，那么，它就不可能形成音调了吗？有人又认为，中国的打击乐虽属于纯节奏性的，但在一组打击乐器中，每种乐器都有一定的音高和音色，这种音高虽不固定、不统一，但同一种乐器的音高是彼此极相近的，因此，不同的乐器之间，从音高上来看，也有一定的音程关系，这种音程关系的改变加上音色和节奏的变化，就构成了打击乐的音调。在京剧中所使用的打击乐器的音高、音色，很显然是和川剧中的打击乐器不一样的。由不同的音高所构成的不同音程关系（当然音色也是不同的），会使我们一听就能分辨出这是京剧的音调，那是川剧的音调。由此可见，即使是在打击乐器的音调中音程关系（旋律因素）也还是起着主要作用的。如果把旋律、节奏、和声、音色等因素不分主次的并列起来，不仅否定了旋律在音调中的主导作用，还会导致音乐音调概念的混乱。

有的同志同意上述关于音乐音调和语言音调的关系的意见，

认为它们是有联系又是有别的。在音乐中，音调是表达情感的主要手段，它是不断地发展而日臻完善的。另外，音乐音调与语言以外的其他声音也是有联系的。如自然界的风声、流水声、鸟叫……等，也可以成为音乐音调的来源。但这必须是经过人对它的感受，也就是说这些客观的声音经过人化后，才可以成为音调。否则就会陷入自然主义。但，对于音乐音调概念本身的含意和旋律在音调因素中占有主要地位的看法，意见并不一致。有人认为：首先必须把作品分析中的音调同美学上的音调区别开来，前者是狭窄的，仅仅是音程上的。而美学上的音调则是包含音乐中的诸因素(旋律音程、节奏、和声、音色)的。这几种因素在音调中都有重要的地位。其他因素并不一定必须依附于旋律，不同意旋律因素在音调中必须占主要地位的说法。因为其他因素的改变，音调也会随之变化的。如《东方红》的音调在弦乐器的高音区演奏和在低音区演奏表情就不完全一样，应该说音调也是有了改变的；又如《蓝花花》一共有七段词，虽然它的旋律基本上是一样的，但由于歌词的不同，在演唱上也就产生了不同的感情，因此在音调上也是不同的。

又有人认为音调，不仅只有音程音调(旋律、音调)，还有节奏音调：如锣鼓打击乐(其中自然包括音色上的变化)，和声音调；如在某些作品中，和声上的特别进行，我国的以四度、五度为结构的和声音调等（而不同时代的和声音调，也有不同的含意)。音色音调(指有含意的音色)：可以表示不同人物的形象，由于音色的组合不同，其含意也就不同。总的来说，音乐音调是音乐诸因素的有含意的最小单位。不同意把音调这一概念局限在旋律这个狭小的范围之内，不应排斥旋律以外的其他因素（节奏、音色等等)构成音调的可能性。

多数人认为：不宜把音调分为上述的这么多的类别——即音

程音调、节奏音调……等。音调应该是一个总的名称，其中包含旋律(音程)、节奏、和声以至音色等的因素。而旋律的因素是主要的因素，在这一点上，大家的意见是比较一致的。

关于音调如何划分，是否是音乐构成的最小单位，个别同志还存在着不同的看法，认为有进一步研究的必要。

在讨论音调这一问题的过程中，有的同志提出在规定音调这一名词的概念时，应考虑到我国一般在习惯上对于音调这个名词的理解，否则就不容易为群众所接受。

三、音乐逻辑

有的同志认为：音乐逻辑表明感情发展的过程。逻辑表现着事物的同、异、相似、相反、对立、矛盾等等关系；音乐逻辑也表现着情感和通过情感所反映的客观对象的这些关系。音乐中的逻辑和语言中的逻辑所表现的方式完全不同。语言中的逻辑基于语词所代表的概念之间的同、异、似、反等，并通过语法结构中的主语、宾语、肯定、否定全称、特称、原因、结果等，来表现概念间与命题间的相互关系，即所谓“逻辑的格”。音乐中的逻辑却是基于音调本身的同、异、似、反等，并在曲式的连续中表现出音调的发展过程。

在乐句和乐段的结构中，已表现出音调的发展过程。例如《东方红》的头两个歌腔，有共同的节奏型，共同的落音，又有相反的进行方向，往后在反复同一音调的时候作了一些改变——节奏上连贯了，音域扩充了，以各种方式强调四五度的豪迈的音调；到下句一出来，用了完全新的音调作对比，展开了更加抒情的方面，……等等。又如《小白菜》一直用一个短小的、均匀的下行的音调，一次比一次往下，集中地表现悲叹泣诉的心情。上下句的结构中，往往有呼应关系，表明情感的一个起伏。上下句的

音调有时大部相同，有时开头相同，有时结束相同，是以各种方式表明某一种情绪的凝聚、延续或辗转。

乐段的反复表明同一种感情的延续。民间器乐中常用变奏手法，例如《喜相逢》，每一遍反复时都有加花并加快速度，表现同一喜悦心情的逐渐高涨热烈。音乐逻辑也可以表现矛盾相反的情感，对立的两种势力，交错的出现。如贝多芬《埃格蒙特序曲》的主题。音乐逻辑还能在音调发展过程中表现出一个感情状态中矛盾因素的分裂，或事物内部矛盾因素的分裂，如贝多芬奏鸣曲作品 31 号之 2 的主题发展。或用融合音调的方法来表现事物趋向统一的过程，如《伊凡·苏萨宁》中的人民音调的积累，就表现了人民力量的聚集。音乐逻辑中最主要的是变化发展，由变化发展而产生出一种新的东西，这是音乐逻辑中最高的形式。所以辩证法的对立的统一，量变到质变，否定之否定，都可以在音乐逻辑中表现出来。许多奏鸣曲的主题和副题就是对立的统一，如贝多芬第一奏鸣曲第一乐章就是这样的。量变到质变的过程在很多作品中也是非常明显的，如贝多芬第五交响曲的第三乐章转到第四乐章，就是如此。否定之否定的法则在交响曲的奏鸣曲快板形式中最常见；呈示、发展、再现，再现并不是呈示的反复，而是有新的东西出现，但又和呈示相象。但一般的三部曲式，则不是辩证法的否定之否定。

有人把调式和节奏中的秩序全都看成是音乐逻辑，这点是值得商榷的。这种秩序有些部分属于音调的范围，不是逻辑，不是情感发展的过程，而是构成音调(有含意必然有秩序、有组织)所需要的因素，和情感发展的逻辑是两回事，二者不能等同起来。音乐逻辑表明情感发展的过程，而音调则不能说明这方面的问题。应根据这个标准来区分调式和节奏中不同的秩序，有的属于音调，有的属于逻辑。

有的同志认为：音调和音乐逻辑是有区别的，同意不能把它等同起来，但二者之间毕竟还是有联系的，音乐逻辑不可能脱离音调。说音乐逻辑表明情感的发展过程，这样下定义是否已把音乐逻辑这一概念的含义概括无遗，还值得考虑。在音乐逻辑中是体现了辩证法诸法则的，但其中的核心是矛盾的对立与统一，因此变化发展与统一才是音乐逻辑中的最高形式。仅有变化发展没有统一或仅有统一而没有变化发展都不能构成音乐逻辑。即使是一般的歌曲如《祖国进行曲》，这种普通的三段体的曲式，也体现了变化发展与统一的原则。当然在大型的作品中（如交响曲）中就更不要说了。

还有的同志认为：把辩证法的诸法则，如矛盾的统一、量变到质变、否定之否定，机械地套用到音乐逻辑上是否太简单化了。怀疑把音乐上的一些创作手法，都归结为音乐逻辑是否恰当。并对音乐逻辑和音调是密切相联的，单独地抽出来是否合适；研究音乐逻辑应该先从内容着手，不应只限于形式，这样是否容易走上形式主义的道路……等问题提出质疑。但，如何解决上述问题，尚未进一步展开讨论。关于音乐逻辑问题，还有必要继续深入研究。

（本文根据1959年中央音乐学院音乐学系关于音乐美学若干问题的讨论发言整理而成，曾发表于《音乐研究》1959年第六期）。

略论音乐创作的心理过程与特征

张 前

引 言

音乐创作是全部音乐实践活动的基础，历来是音乐学研究的主要对象。然而，过去的研究主要是把音乐创作的成果，即音乐作品作为对象，或从历史的角度，或从作曲技术理论的角度，而对音乐作品是怎样创作出来的，作曲家从事创作时的心理活动是怎样的却很少涉及。有的音乐学家虽然早已注意到这个问题，例如波兰的丽莎在其所著《论音乐的特殊性》中就曾指出："音乐创作过程的问题，必须也是心理学研究的课题，心理学应该从自己的方面对美学研究予以补充。"① 但关于这个问题的研究至今没有取得令人满意的结果。究其原因，恐怕主要在于关于创作心理的研究有它特殊的困难。正如我国已故心理学家曹日昌在其主编的心理学著作中所说："创造性活动和创造思维是人类心理的高级过程，所以它很早就受到研究者的重视。但是由于过程本身的复杂性，难以进行精确的科学分析，特别是不容易作实验研究，因此目前这方面的研究成果还是很不充分的。大部分的研究结果是对艺术家、科学家和技术革新者的工作进行分析而获得的。"② 从国外的文献来看，情况也大体如此。美国爱荷华大学由西肖尔（C.E.Seashore，1866—1949）领导的心理实验室进行了几十年的工作，他们关于音乐心理的许多研究成果，例如听觉感受、音乐才能、音乐演奏等

受到广泛重视，但对于音乐创作的研究却仍处于摸索的阶段。

由于教学的需要，近一、二年来我开始研究这个问题，所采取的基本上是对作曲家的工作进行观察分析的方法，即我们通常所说的调查研究的方法。具体是从两个途径来进行的：第一是查阅记述中外作曲家创作情况的有关资料；第二是访问我国当代的作曲家，请他们谈自己的创作体会。③然后对有关材料进行归纳分析，做出初步的理论概括。但是因为有关资料的缺乏，加之可供借鉴的前人研究成果又极少，因此我对这个问题的研究仅仅是一个初步的尝试，如果能够抛砖引玉，引起更多的同志来关心这个问题的研究，那么也就达到了本文写作的目的。

一、音乐创作的心理过程

对于音乐创作心理过程进行研究，必然会遇到一个关于音乐本质的认识问题。那就是：音乐是人类社会生活的反映，还是少数作曲天才的某种先验观念的产物？依据马克思主义辩证唯物主义的认识论，我们认为，音乐作为一种艺术，和其它艺术一样，都是人类社会生活在观念形态上的反映，音乐来自生活。这就是我们对音乐本质的基本看法。然而，许久以来在音乐美学中存在着一种关于音乐本质的自律观点，而且这种观点在现代西方占有很大的优势。这种自律观点认为，音乐与人类的社会生活，与人们的思想感情并没有什么关系，音乐不过是作曲家头脑中某种原始神秘的幻想力的产物。受这种美学观点的影响，在音乐创作中也出现了一些标榜以自律观点写作的乐曲。这种情况正如黑格尔在他的《美学》中所说的那样："在一切艺术之中，音乐有最大的独立自足的可能，不仅可以自由脱离实际存在的歌词，而且还可以自由脱离具体内容的表现方式，从而可以满足于音乐的纯声音领域以内的配合、变化、矛盾与和解的独立自足的过程。"然而，对

于这样写出来的音乐，黑格尔却并不承认它们是艺术，他说："不过在这种情况之下，音乐就变成空洞无意义的，缺乏一切艺术所必有的基本要素，即精神的内容及其表现，因而就不能算是真正的艺术。"④ 这也是柴科夫斯基在给梅克夫人的信中所说的那种他所不能承认的"由无目的的声音游戏构成的音乐。"因此，这类不表现什么内容的"独立自足"的"声音游戏"并不能算是真正的艺术，自然也不在我们所论述的音乐创作的范畴之内。

然而，上述仅只是问题的一个方面，另一方面我们又认为，音乐对社会生活的反映又有它的特殊性，与其它艺术有明显的不同，如果忽略了音乐反映社会生活的特殊性，拒绝对作曲家的心理特征进行研究，同样不能正确揭示音乐的本质规律。而且，我们研究工作的着重点应该放在音乐反映社会生活的特殊规律这一方面。为了便于说明问题，我试图把音乐创作的心理过程概括为两个基本阶段：第一阶段是作曲家从社会生活中获得心理体验的阶段；第二阶段是作曲家把对社会生活的心理体验转化为具体可感的音乐形象⑤ 的阶段。

音乐创作心理过程的第一阶段：作曲家的心理活动主要表现为，以关切的态度投身于社会生活之中，运用自己的全部感官从社会生活中获取丰富的感性材料(其中包括，但不限于音响材料)并且通过理性的思考把这些感性材料加以提炼、概括和集中，凝结为自己的心理体验，这种心理体验的核心是对社会生活的感情概括，同时也包括作曲家对现实生活的理性思考以及某些具体的生活表象。几点说明：

第一、在运用全部感官从社会生活中获取丰富的感性材料这一点上，作曲家与其他艺术家基本上是一致的。并不象有人所误解的那样，以为作曲家在社会生活中只是运用听觉器官去捕捉各种音响，搜集音乐素材，而对生活中的其他一切可以不闻不问。相

反，作曲家同样应该是生活的积极参与者与探索者，同样应该对生活中的善恶、美丑有自己鲜明的态度。作曲家不仅要到生活中去悉心倾听人民的歌唱和各种音响材料（对于作曲家来说，这无疑是非常重要的），而且从客观世界的外在风貌到处于一定社会关系之中的人的内心世界，从日常的生活现象到重大的社会事件都是他要加以观察和体验的。过去时代的作曲家与我们今天所说的深入生活，自觉地和群众相结合的情况有所不同，他们更多地是从自己的生活处境之中来感受生活，因而不能不表现出某种局限性，然而凡是在历史上做出过重要贡献的作曲家，又无一不是以巨大的热情关注着当时的社会生活，敏锐地感受着时代的脉搏。

第二、作曲家从社会生活中获取了丰富的感性材料之后，同样需要经过理性的思考，达到对生活的本质认识。作曲家对生活的体验，也不是象有人误解的那样，观察一些生活的表面现象，感受一下气氛就够了的。作曲家进行创作，同样需要对生活的本质概括，从纷纭复杂的现象中分辨出真善美与假恶丑。在这个认识过程中，作曲家的世界观、阶级意识、生活理想、美学观念都在起作用。而且，作曲家对生活的本质认识，也和其他文学艺术家一样，并不是脱离具体形象的抽象概括，而是始终伴随着生动的感情活动和感性形象，其中包括作曲家所独具的声音形象。

第三、作曲家在音乐创作过程第一阶段最具特征的心理活动是，他必须对从社会生活中获得的丰富体验进行感情概括，把它转化为自己的感情体验。我们知道，感情是由客观事物所引起的一种心理状态，它反映的不是客观事物本身的特性，而是人们对客观事物所抱的态度。由于音乐的物质材料与表现手段的特殊性，使它比较擅长表现人的感情态度，正是作曲家对社会生活的感情态度，成为进一步转化成音乐形象的主要依据。当然我们也必须注

意到，在作曲家从社会生活获得的心理体验中，还有这样两种体验伴随着他的感情体验进入创作过程。一种是具有典型性的生活形象和画面；另一种是与感情体验密切相关的理性思考，也即思想。前一种突出地表现在带有描绘性与情节性的音乐作品里；后一种表现在某些富于哲理性的音乐作品里。

总之，在音乐创作过程的第一阶段里，作曲家的心理活动主要是围绕着如何从社会生活中获得自己的心理体验来进行的。

音乐创作心理过程的第二阶段：作曲家的心理活动主要是围绕着如何把从社会生活中获得的心理体验转化为音乐形象这个中心来进行的。它的主要表现是，把从社会生活中获得的心理体验作为依据，并以丰富的音乐素材的积累和熟练的音乐创作技巧为条件，通过音乐想象，也即音乐的形象思维活动，创造出鲜明生动、富于独特个性的音乐形象。几点说明：

第一、作曲家进入创作过程的第二阶段，是把以感情体验为核心的心理体验作为依据来进行音乐转化的，作曲家在创作过程第一阶段所获得的心理体验愈鲜明、愈生动、愈深刻、那么在进行音乐转化时就会愈顺利，取得成功的可能性也就愈大。

第二、把心理体验转化为音乐形象的过程，实际上就是作曲家把自己的心理活动，通过乐音这种物质材料“外化”（或作“物化”）为具体可感的音乐形象的过程。这就要求作曲家必须具备一种特殊的，通过乐音进行想象的能力，即进行音乐形象思维的能力。而这种能力的获得是以作曲家丰富的音乐素材的积累与熟练的音乐创作技巧为条件的。

第三、音乐创作心理过程第二阶段的关键是作曲家的创造想象，也即如何根据表现内容的需要，创造性地运用自己所掌握的音乐素材与创作技巧，塑造出鲜明生动的音乐形象。作曲家的创造想象，即是作曲家把他从社会生活中获得的感情体验与形象

感受通过具体可感的音乐形象加以体现的过程，也是作曲家按照美的规律进行艺术造型，创造出富于独创性的音乐形式的过程。内含着表现内容的音乐“外化”形式的确立，标志着音乐形象的完成，也即音乐创作过程的终结。

需要说明的是，音乐创作的心理过程是极为复杂和细致的，有时甚至是很微妙的，我们前面讲的不过是它的大致轮廓。严格说来，作曲家在创作过程中并不总是有意识地按着这两个阶段去创作的，它们有时交错进行，例如在从社会生活中获得心理体验的同时就获得了音乐主题，然后把它们展衍成篇；有时两个阶段要经过若干次反复才能完成一部作品的创作过程。此外，不同体裁和形式的音乐作品的创作过程又各具不同的特点，由于作曲家创作能力、习惯以及个性的不同，他们的创作心理过程也就各不相同，甚至同一作曲家写作不同作品时的心理过程也不完全一样，如此等等，我们不可能逐一作出说明，有些在下面论及音乐创作的心理特征时会有所涉及。

二、音乐创作的心理特征

在对音乐创作的心理过程做过简要的论述之后，我们将转入对音乐创作的心理特征的研究。由于人们所从事的各种活动的性质不同，自然对从事这些活动的主体——人的心理品质的要求也就有所不同。那么，对于一个作曲家来说，要很好完成上述的创作过程，写出优秀的作品，需要哪些心理品质，或者说，作曲家在创作过程中所表现出来的心理特征是什么呢？虽然在音乐创作过程中作曲家会产生一系列的心理活动，例如：感觉、知觉、记忆、感情、思维、技能、气质、性格等等。然而其中最重要的是如下三种：

第一是激情。它是音乐创作的动力，同时又可以转化为音乐

的表现内容。因此可以说，没有激情就没有音乐创作。

第二是想象。它是音乐创作中最重要的心理能力，从根本上说，音乐创作是通过作曲家的创造想象来完成的。

第三是灵感。它和想象活动密切相关，是在音乐创作过程中出现的一种特殊的心理现象。象对于任何创造性的劳动一样，灵感对于音乐创作是一种具有重要作用的心理活动。

1、音乐创作中的激情

（1）激情是在音乐创作过程中出现的一种最佳心理状态

作曲家最重要的心理品质之一就是对自己所从事的创作活动和表现对象具有一种真挚而充沛的感情。而在诸种感情状况中，激情又具有更重要的意义。从心理学上说，激情是一种强烈、激动而短促的情绪状态，它具有迅猛、激烈、难以抑制的特点。处于激情中的人，能够在一定的时间内调动起自己身心的巨大潜力，把全部感情、注意和能力高度集中于某一创造对象上，有力地激发着人的创造想象和灵感。因此，在各种创造性的活动（其中包括音乐创作）中出现的激情，是一种非常可贵的心理状态，它能够创造出在平静的情绪状态下所不可能创造出的成果。

通过作曲家的自述与别人的观察记述，我们可以发现作曲家在创作过程中处于激情状态的许多事例。

据在贝多芬晚年时常和他在一起的辛德勒回忆说：当贝多芬在创作《庄严弥撒》时，他象个充满了狂喜的人。据说，肖邦在创作♭A大调波兰舞曲（作品53号）时，由于处于高度的激情状态中，竟使他仿佛真的听到了波兰先辈们的脚步声，眼前出现了他们全副武装地愈走越近的幻影，竟吓得他逃离了自己的创作室。柴科夫斯基在构思他的第六交响曲时，竟激动得放声大哭，在述说他写作歌剧《黑桃皇后》时说："今天我完成了第七场，当格尔曼自杀的时候，我痛心地哭了。"在中国现代作曲家中我们也可以发现不

少类似的事例。冼星海在《我学习音乐的经过》中记述了他在巴黎一间阁楼上写作《风》的情形，是为大家熟知的。施光南在谈他创作《周总理，您在哪里？》时说："这个感情是积累了很长时间的，写的时候一边写一边掉泪。'您在哪里？'的音调，不是用作曲手法想出来的，而是自然地从心里呼喊出来的。写的当时是一种撕心裂肺的感觉。"

上面所举的这些例子都说明了在作曲家的创作过程中存在着一种激情的状态，并成为一种不可抑制的巨大力量推动着作曲家去进行创作。当然，作曲家在创作过程中也并不总是处于激情状态，就象一个人不能总是那么激动一样。从心理学上说，激情是偏重于从激动到平静这一情绪度量的表现，和激情相对的是平静的情绪。人在多数情况下，是处于平静的情绪状态下从事持续、正常的智力活动。从作曲家进行创作的情绪过程来看，也是激情和平静的情绪的交替进行。激情的出现一般要有一个积累和酝酿的过程，时间也比较短促。有些小型的作品可能在激情状态下很快完成，而大型的作品一般要经过激情——平静的多次反复才能完成。

(2)激情在音乐创作中的双重作用

激情作为一种具有重要意义的情绪状态，在音乐创作中的作用表现在两个方面。

一方面，激情在音乐创作中和其他文学艺术的创作以及科学研究、创造发明等活动一样，是作为一种动力在发挥作用。对人类创造性活动的心理学研究证明，任何创造性的活动都伴随着巨大的创造热情，它的某个阶段表现为激情状态。正如有的心理学家指出的，人不可能在不带任何感情成分的情况下进行创造，因为人的本性不容许有这种奇迹。创作的激情来源于生活的激情，按心理学的说法，激情是由对立意向的冲突或过度的抑制引起的，作曲家在创作过程中产生的激情，大都也来自他们在社会生

活中所经历的矛盾冲突所引起的巨大欢乐或悲痛，极度压抑所引起的愤怒等，正是生活的激情激发着作曲家要通过音乐把它们表现出来的创作激情。

另一方面，激情又是作为音乐创作的材料进入作曲家的创作过程。在这种情况下，激情就转化为音乐作品中的感情内容。如前所述，由于音乐的物质材料和表现手段的特殊性，使得音乐更善于表现感情。因此，在音乐创作过程中出现的激情，有时也作为音乐的材料，转化为音乐内容。

法国哲学家、心理学家李博（Th.Ribot,1839—1916）在其所著《论创造性的想象》中曾对感情在文艺创作中的双重作用做了论述。他说："在这里，我们可以看到最初还是感情因素作为原动力，然后感情因素又配合着创造的不同阶段。但是，除此之外，这些感情状态，还要成为创造的材料。诗人、小说家、剧作家、音乐家、甚至雕刻家和画家，都能感受到自己所创造的人物的情感和欲望，和所创造的人物完全融合为一，这是一个众所周知的事实，几乎也是一条规律了。因此，在这第二种情形中，有两道感情之流：一道构成激情，这是艺术的材料；另一道则激起创造的热情，随着创作而发展。"⑥李博所说的在文艺创作中的两道感情之流，在音乐创作中有着更为突出的表现，这两道感情之流，构成了激情在音乐创作中的双重作用。

(3)激情与理智的融合与统一

激情在音乐创作中起着突出的作用，然而这并不是说这种激情是不受理智支配和制约的。现代心理学的研究一般都支持这样一种观点，即认为人的情绪活动是受三种因素制约的：环境影响、生理状态和认知过程。其中，认知过程起着关键性的作用。所谓认知，是指人们在已有知识经验的基础上，对当前作用于自己的事物所做的判断和估价。这种判断和估价成为引起人的情绪的直

接原因。不同的判断和估价引起不同的情绪。

当我们研究作曲家的情绪活动时，同样会发现认知因素所起的关键作用。伟大作曲家在创作过程中产生的激情总是以深刻的思想和理智，也即心理学上所说的认知活动为基础的。推动贝多芬创作出他的杰出的交响曲和其他作品的激情，是以他对历史和现实的深刻认识，以他始终不渝的共和理想为基础的。柴科夫斯基进行音乐创作时的强烈激情，也是以他对人生意义的苦苦思索和对美好生活的理想为基础的。在中国现代音乐史上，同样可以举出许多事例来说明理智在音乐创作中的重要作用。同是写作以中国二、三十年代劳动群众生活为题材的歌曲，由于理性认知的差异，聂耳与赵元任的不同，而与黄自的差别就更大。这都说明作曲家的创作激情只有与理智很好地融合与统一起来，才可能更本质、更深刻地反映社会生活。

总之，激情是在音乐创作过程中出现的一种重要的、起着双重作用的心理活动。没有激情就没有真正的音乐创作。然而，如果作曲家在理智方面，在认知上落后于时代的要求，那也不能很好地完成历史赋予音乐艺术的使命。

2、音乐创作中的想象

(1)音乐想象主要是一种以乐音为思维材料的想象

在音乐创作的一系列心理活动中，中心环节是想象。音乐形象的塑造，音乐美的构成，主要是通过想象活动来实现的。

想象是一种以形象为特征的思维活动，即形象思维活动。广义地说，这种形象既包括视觉形象，也包括听觉形象。音乐想象就是诉诸于人的听觉的一种形象思维活动，它是作曲家在已有音乐素材的基础上，经过加工改造和重新组合，创造新的音乐表象的心理活动。按照巴甫洛夫关于人脑活动的原理，音乐形象思维主要应属于人脑第一信号系统的活动，它和以语言为联系条件的

人脑第二信号系统的思维活动是不同的。关于这个问题，有的同志在前几年开展的形象思维讨论中提出了这样一种观点，认为音乐思维，不仅是与语言直接相联系的音乐形式，如歌剧、歌曲的唱词是离不开语言的，而且就是器乐曲，如交响曲、作曲家如果不是在运用语言的前提下来处理这些乐音、节奏、旋律等等，那么他的创作也是不可能进行的。而所谓音乐思维是用音乐来思维不过是一种习惯的说法而已。并由此得出结论说，形象思维不是用形象来思维，而是用语言来思维。按照这种观点，音乐只不过是一些零散的形象素材，就象断了线的珠子，只能靠语言才能把它们连接起来。显然，这种观点不仅从理论上不符合形象思维论的提出者别林斯基的“寓于形象的思维”、高尔基的“用形象来思考”的提法，而且也不符合各门艺术的形象思维的实际情况。不错，音乐思维（在这里我们是把它和音乐想象作为同义语来理解）和人的其他形式的思维活动一样，是不能完全脱离开语言来进行的，然而，音乐思维的主要特性却在于它是一种以乐音的运动形式进行的形象思维，不仅音乐素材有它的特殊性，而且音乐的发展逻辑也有它的特殊性。音乐的旋律、和声、复调、曲式结构等都是在长期实践中形成的具有自己独特思维规律的乐音组合体系。它既不同于运用概念、判断、推理为思维形式的抽象思维，也不同于其他艺术形式的形象思维。而对于音乐形象思维规律的掌握，是作曲家经过长期学习和反复磨炼所获得的一种独特的思维能力，是其他人所不具备的。

当然，我们这样说，也并不是否认通过语言进行的第二信号系统的思维对音乐想象所起的作用，特别是在音乐创作过程第一阶段，即在把社会生活转化为作曲家的心理体验的过程中，语言是起着重要的作用的，即使在音乐创作过程第二阶段，通过语言进行的抽象思维，在对音乐表象进行加工改造与重新组合中仍然

起一定的作用。但是对以语言为联系条件的抽象思维在音乐想象中所起作用的承认，无论如何不应导致对音乐想象特殊规律的抹煞或忽视。

既然音乐想象主要是通过乐音进行的，那么，要进行这种想象就必须熟悉和掌握乐音的运动规律，具备驾驭乐音塑造形象、进行艺术表现的能力。如果说社会生活是作曲家进行创作的源泉，那么，丰富的音乐素材的积累就是作曲家进行创作的基础。因为，作曲家的音乐想象不是凭空产生的，而是在已有音乐素材的基础上进行的，是对已有音乐素材的加工改造和重新组合。如果没有音乐素材的积累就不可能进行音乐想象。

作曲家进行音乐想象所依据的音乐素材中，以民族民间的音乐素材最为重要，然而专业的音乐创作以及外国音乐语言中新鲜活泼、可以为我所用的部分，也都可以作为音乐素材来加以使用。从心理学上说，音乐素材的积累是通过感知与记忆的心理功能获得的，它不仅是对音乐素材本身的感知与记忆，而且还应该是对与之相联系的情绪与形象的感知与记忆，这样才能在作曲家的记忆中建立起一个完整的音乐素材的表象层，当进入创作过程时，就会根据需要有意识地调动这个表象层，加以改造提炼与重新组合，创造出新的音乐表象。作曲家的音乐素材积累得愈多，在创作时可供他调动的素材就愈多，选择的余地就愈大，从而也就愈有可能创造出具有丰富表现力的音乐形象。

需要指出的是，存在于现实生活中的某些音响材料，例如人的表情音调，生活和劳动中的某些音响节奏等，对于音乐创作的意义也是不容忽视的，因为其中蕴藏着可供音乐进行加工的原始胚胎，以用来表现社会生活与人的思想感情。值得注意的是，生活中的音响材料不仅在音乐的原始形成中起着重要作用，而且在乐音体系已经形成，音乐艺术获得高度发展的情况下，也还对

音乐创作具有一定的作用。许多形象鲜明、富于独创性的音乐作品，是从生活中的音响材料中获得启示的。只要我们考察一下聂耳的《码头工人歌》、冼星海的《黄河船夫曲》以及外国著名作曲家的一些作品，就会清楚地看到这种作用。

对于音乐创作技巧的掌握，是进行音乐想象的又一重要条件。有了音乐素材的积累，还必须根据表现内容的需要，把这些素材按着音乐美的规律加以组织和发展，才能创造出鲜明生动的音乐形象。象音乐素材的积累一样，作曲家掌握的音乐创作技巧愈丰富、愈熟练，他在进行音乐想象时可供选择的方法就愈多，就愈有可能创造出具有高度艺术性的音乐作品。

(2) 音乐想象中的表象转换

作曲家的音乐想象是通过乐音进行的，然而却并不是单纯的声音想象，而是运用乐音塑造形象的创造想象。

通过乐音塑造形象，最大的特点就在于必须进行**表象的转换，即以作曲家的心理体验为中介，把生活表象转换为音乐表象**，这和其他艺术形式的想象是很不相同的。例如绘画艺术，画家从社会生活中获得的各种表象，固然也需要加工改造，才能成为具有典型意义的艺术表象，然而它却并不需要表象的转换，也就是说，作为创作素材的生活表象与经过加工改造的艺术表象都是同一种类的视觉表象。又如舞蹈艺术，舞蹈家从社会生活中获得的生活表象与经过艺术加工的舞蹈表象同样都是人体的姿态动作与表情，这里也没有表象转换的问题。即使在文学等语言艺术中，作家把从社会生活中获得的生活表象伴以语言的形式印入脑中，而经过艺术加工典型化了的艺术表象，仍然以语言为表现形式，同样也没有表象转换的问题。唯独音乐，它所使用的声音表象—乐音体系在生活中是没有的。不错，生活中确有一些音响材料对音乐创作具有一定的作用，这已如前述，然而它的范围毕

竟很小，而且基本上都是噪音，与音乐所赖以建立的基础一音乐体系有本质的区别。音乐反映社会生活更多地是广大的非音响世界，特别是人的内心世界，它们与音乐形态根本不同，因此当作曲家要通过音乐来表现社会生活与人的内心世界的时候，就必须在想象中进行表象的转换。根据前面对音乐创作过程两个基本阶段的分析，音乐创作中的表象转换是以作曲家的心理体验为中介的，也就是说实际上有两种不同的表象转换。第一种表象转换发生在音乐创作过程的第一阶段，这时作曲家把他从社会生活中获得的丰富的客观外界表象，如人、事、景、物等转化为自己的心理体验，特别是感情体验，当然其中也有一部分外界形象的表象运动与作曲家的心理与感情体验融合在一起，共存于作曲家的想象之中。严格说来，这第一种表象转换只是音乐想象的准备阶段。当进入创作过程的第二阶段，作曲家把自己的心理与感情体验(部分结合有外界的表象运动)转换为音乐表象的运动时，才是真正意义上的音乐想象。作曲家的心理与感情的体验怎么会转换为音乐的运动表象呢?这是音乐美学中最为使人困惑的一个难题，也是音乐创作心理研究中的一个关键性的问题。这里我们提出两点很不成熟的看法。首先，在音乐的运动形态与人的心理感情的运动形态(也包括部分外界形象的运动形态)之间具有某种相似性，这种相似性主要表现在二者在运动形态上存在着多方面的同构关系，也即相同的或类似的内部动力结构。例如它们的运动形态大体上都存在着高低的起伏、节奏的急缓、力度的强弱以及色彩的浓淡等。正是在运动形态上的这种同构关系，为音乐以类比或比拟的方式表现人的心理与感情运动以及部分外界事物的表象运动提供了可能性。作曲家在音乐想象中所依据的这个同构关系中外都是相通的。以最浅近的例子来说，对悲哀的感情运动，一般总是采用下行的音调与缓慢的节奏来表现，而对兴奋昂扬的感情，

一般则是用上行的音调与快速的节奏来表现。

然而，为什么同一种内心感情的音乐表现，在具体形态上由于民族、时代以及作曲家的不同而又有千差万别的变化呢？仅仅用同构原理来解释创造想象这样复杂的艺术现象显然就不够了。这里就必须联系到音乐作为一种社会意识形态与是社会实践密切相关的这一点来看。正是在千百年来的社会实践过程中，不同民族、不同时代的人们积累起了自己的音乐审美经验，形成了各自不同的音阶、调式、旋律、节奏、曲式结构等音乐表现方式，并作为传统深刻影响着后代作曲家的创造想象。正如我们在前面讲的，音乐的创造想象不是凭空来的，它是根据塑造形象的需要对已有音乐素材的加工改造和重新组合，作曲家进行创造想象时所依据的传统的不同，就决定了在具体的音乐表现形态上也必然各不相同。这里尤其不能忽略的是作曲家的创造想象对于音乐表现形态的决定性作用。作曲家所表现的社会生活是千差万别的，他从社会生活中获得的心理与感情体验的内涵也必然是千差万别的，这就要求在进行表象转换时在具体的音乐表现形态上也应该是千差万别的。任何一位真正的作曲家在创作时都不会以同构关系的类型化的表象转换为满足，也不会以照搬传统为上乘，他们总是在继承前人的基础上，遵循美的规律去想象、去创造、以求把具有不同内涵的心理与感情表象转化为相应的、独具特点的音乐表象。

当然，在不同的音乐体裁中，表象转换的方式是有所不同的。在歌曲创作中，由于有歌词的配合，这时作曲家的创造想象表现为以自己的生活体验为中介，把歌词所提供的生活与感情表象成功地转化为音乐表象。在歌剧、舞剧以及电影音乐的创作中，由于有具体的人物形象、戏剧情节以及生活场面的配合，在作曲家的想象中，对人的感情、性格、气质等心理表象与对社会

生活的外部形象相统一的特点就表现得更为明显。因此创造想象中的表象转换所采取的方式就更为多样，它们都以作曲家的心理体验为中介，转化为丰富而生动的音乐表象。

器乐音乐创作，总的来说，同样有一个以作曲家的心理体验为中介，把生活表象转化为音乐表象的问题。也就是说，作曲家在创作器乐音乐的时候，无论是标题音乐还是无标题音乐，总是由于作曲家在社会生活中获得了某种心理体验，想要通过音乐来加以表现。作曲家的这种心理体验的幅度可能是很宽的，从某种事物所引起的比较模糊的情绪感受或形象体验，直到由长期的生活体验或由某种重大的社会事件所引起的富于哲理性的思考和感情体验等，都有可能在作曲家的想象中转化为器乐音乐的音乐表象。一般来说，在标题音乐的写作过程中，由于比较明确的标题构思，使得这类音乐创作中的表象转换比较明确和具体。而无标题音乐创作中的表象转换所以不如标题音乐那样明确和具体，往往是由于这类音乐不是对某一人或事所发，而是综合了作曲家的许多生活感受，较之标题音乐有更大的生活与感情容量，更侧重于作曲家内心世界的抒发。这正如柴科夫斯基所说："你怎样能够表现当你在写一部器乐曲(它本身没有什么一定的主题)时掠过脑际的一些漠然的感觉呢？这纯粹是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白，而且充满了生活中的所有经验，通过乐音，倾泻出来，恰如抒情诗人用诗句把它倾泻出来似的。"⑦当然，这种心灵的抒发，却也并不是一种抽象的自我，而仍然是由作曲家对社会生活的多方面的体验凝聚而成。

总之，无论采取哪一种音乐体裁，作曲家的创造想象都是以自己的心理体验为中介，围绕着如何把生活表象转化为音乐表象这一中心来进行的。

(3)音乐想象也是按照美的规律创造音乐形式的想象活动。

音乐想象最终是要以“物化”的音乐形式加以表现的，这不仅是指作为音乐发展基础的主题音调，而且也是指由乐音的各种纵向和横向的结合所创造的完整的音乐形式。同样一种生活与感情形象，可能用毫无创造性的陈腐的音乐语言与形式加以表现，也可能用具有独创性的新颖的音乐语言与形式加以表现，这就要看作曲家的创造想象在音乐语言和形式上的创造发挥得如何。在创作一部新的音乐作品时，怎样在音乐语言和形式上不落俗套，有自己新的创造，这是每一个作曲家不能不考虑的问题。新颖性，第一次性，是对音乐想象的一个根本性的要求。有的音乐心理学著作指出：当作曲家进入创作过程之后，推动他进行创作的主要因素就是为了塑造形象而产生的一种特殊的音乐造型欲望，这种造型欲望只有在创造出符合自己创作意图的音乐形式时才会得到满足。从这个意义上说，音乐想象也是使音乐形式具体化的一种技巧行为，创造想象如果缺乏这种使想象“物化”为音乐形式的技巧，也是创造不出成功的音乐作品的。⑧当然，对这一点也不能片面地强调到绝对化的程度，因为那样将会把音乐创作引向形式主义的歧途。

音乐美是内容美与形式美的统一。形式美的创造应该服从于内容美的需要，然而音乐的形式美又有它独特的艺术规则。作曲家在进行创作时不能不受传统的形式规则的影响和制约，遵循一定的形式规则是音乐想象的必经之路，也是一部音乐作品能否为广大听众所理解与欣赏的重要因素。那些完全抛弃传统的所谓二十世纪的新音乐，特别是否定乐音体系的噪音主义与未来主义等流派，虽然花样翻新，但它们始终只能在一个极小的圈子里打转转，不受广大群众的欢迎、但另一方面，真正有创造性的音乐想象，却又不是墨守成规、一味因循旧习的。它总是根据内容的需要，对传统的形式有所突破、有所革新。在历史上凡对音乐发展

做出过重大贡献的作曲家，他们也总是在音乐的艺术造型，即音乐形式美的创造上有着特殊的贡献。巴赫在积极发展主调和声思维的同时，又把复调音乐的写作提高到一个新的水平；海顿、莫扎特，特别是贝多芬对奏鸣曲式以及交响套曲的完善做出了具有历史意义的贡献；舒柏特之对于艺术歌曲和声乐套曲，柏辽兹、舒曼、李斯特之对于标题音乐，十九世纪后半叶与二十世纪初叶欧洲各民族乐派之对于音乐的民族形式所做的贡献等等，都是在音乐形式美的创造上发挥了独特的想象的结果。同样，聂耳、冼星海等对中国新的群众歌曲与合唱音乐的杰出创造，也在中国音乐发展史上划出了一个新的时代。而这些音乐形式美的创造，往往是这些作曲家和当时的某些传统观念与时髦风尚做了种种斗争，以他们杰出的艺术才能和巨大的创造勇气完成的。

总之，音乐想象一方面是表象转换，通过乐音塑造形象，另一方面又是按照美的规律创造音乐形式的想象活动。这是同一创造过程相辅相成、缺一不可的两个方面，只有从表达形象出发，音乐形式美的创造才不致于流于纯音响的游戏，另一方面又只有按照美的规律去进行音乐造型，才能使音乐内容得到完美的体现，使音乐形象获得美的力量。

3. 音乐创作中的灵感

(1) 音乐创作中有没有灵感？

我们的回答是肯定的。灵感不仅是在音乐创作过程中，同时也是在人类一切创造性的活动过程中都会出现的一种心理现象。它是一种新思想、新概念或新形象的孕育由不成熟到成熟的质变阶段的表现，是创作构思达到一定火候时产生的飞跃。

关于音乐创作过程中出现灵感的情况，我们仅就见诸于文字记载的略举几例：

莫扎特曾在一封信中写道：当我感觉良好、心情愉快时，或

是饱餐后漫步时，或是夜里不能入睡时，乐思就异常灵巧、成群地向我走来。它们是从哪里来的呢？这我一点也不知道。”

贝多芬也曾说过：“您问我的乐思是从哪里来的吗？这我不能确切地告诉您，它们不请自来，象似间接地、又象直接地出现，我在大自然的怀抱里，在林中漫步里，在夜的寂静中捕捉它们，清早起来，心情振奋，这种心情诗人用文字表达，而在我这里就转化为声音，发出响声，喧闹着，狂吼着，直到以乐谱的形式出现在我的面前。”

舒柏特的朋友史保恩有过这样一段回忆：“有一天，我和马洛费尔同去访问舒柏特，……我们走到他家的门口，看见他正捧着一本书，在高声朗读《魔王》的诗句，读得十分出神，完全没有发现我们的到来。他拿着书在室内徘徊，突然把身体靠在桌上，拿起笔来在纸上疾书，不久就写成了这首好歌。”

柴科夫斯基在给梅克夫人的一封信中说：“我徒劳无益地力图向您表达，当一个主要乐思出现并开始形成明确的形式时，我所体验到的极度幸福感。忘记了一切，象发了疯一样，内在的一切在搏动在颤慄，乐思纷至沓来，几乎来不及写出草稿。有时，在这种神奇的过程中，忽然某种外来干扰把我从这种梦游状态中惊醒。……这种打断是痛苦的，痛苦得难以言说。往往灵感在一段时间里消逝得无影无踪。不得不去搜寻它，而有时却是徒劳的搜寻。”

作曲家李焕之在《创作交响乐的一些体会》一文中说：“音乐形象思维常常是带有自发性的，这就是所谓‘灵感’的产生”。“所谓音乐的瞬间对于作曲家来说是可贵的，如何使这种产生灵感的思维活动成为自觉的活动，也就是说，如何培养起一种饱满的旺盛的创作情绪却是十分重要的。”⑨

在我访问过的作曲家中，他们对灵感这种心理现象也都是持

肯定态度的，有的同志还具体谈了他们在创作过程中出现灵感的情况。篇幅所限，此处不能一一例举。

仅从上面所举的几个例子就足以说明，在音乐创作过程中是存在着灵感这种心理现象的，而且也可以说没有一个作曲家在创作中是没有灵感出现的。特别是那些成功的音乐作品的产生总是伴随着灵感这种心理现象的。

(2) 音乐创作中灵感的特点

首先，灵感是在长期、艰苦的创造性劳动过程中产生的。音乐创作过程中灵感的出现在表现形态上带有突发的、飞跃的特点，常常在出其不意的刹那间，或因外界的某一刺激而受到启发，或由于某种联想而触类旁通。它甚至表现为一种难以捉摸的、自发性的心理现象，很难解释清楚。然而，它却并不是神秘的，从根本上说，它是在作曲家在长期、艰苦的创造性劳动的过程中产生的，它是作曲家在创作实践中对他所创造的音乐形象的热烈顽强、百折不回的执着追求的结果。这正如柴科夫斯基所说："灵感是一位不爱拜访懒汉的客人，它出现在召唤它的人面前"。柴科夫斯基在谈他自己的创作时说："全部秘密在于，我每天准时工作，在这方面我用钢铁般的意志控制自己，当没有特殊的工作热情时，我就强制自己去克服无兴致的心情，全神贯注"。斯特拉文斯基被有的研究者认为是极少几位不承认灵感的作曲家，其实他对灵感的看法是颇有道理的。他说："我并不是说没有灵感这种东西，正相反，灵感在人类的各种活动中是作为一种动力，绝不是艺术家所特有的。但是那种力量只能通过努力才能使它起作用，而这种努力就是工作……是工作带来了灵感。"⑩ 作曲家杜鸣心说："写音乐不能单单依靠灵感，灵感是在不断的劳动过程中闪现出来的，不是我要写，坐在钢琴上灵感就来了，这是绝对不可能的，脑子里每天要去思考，乐思不要停在一个点上，不停地流

就会有好的东西出来。”

其次，灵感是在良好的情绪状态下，在把精力高度集中于音乐想象时产生的。对音乐心理学起过奠基作用的德国生理学家赫尔姆霍尔茨(H. L. F. Helmholtz)曾经说过：“身体完全健旺并且安闲自在的时刻，好的意思就会到来”。一些作曲家的创作经验也证明，灵感的产生往往是在经过长期紧张的思索之后的暂时松弛状态。灵感的出现，有时伴随着巨大的情绪高涨状态，也即激情状态。正如我们在前面说过的，激情在音乐创作中作为一种动力，有力地激发着作曲家的创造想象和灵感。同时，精神的专注，把注意力高度集中于音乐想象上，也是触发灵感的心理条件。经验证明，当作曲家把自己的精神高度集中于创造对象上，甚至达到忘我程度的时候，往往也是他创造想象最活跃，最容易出现灵感的时候。前面所举舒柏特创作歌曲《魔王》以及柴科夫斯基所说在创作时忘记一切的情况，就是这方面突出的例子。

第三，对客观事物经常保持新鲜的感觉，注意摆脱习惯性思维程序的束缚，也是捕捉灵感的一个重要心理条件。一个作曲家长期囿于一个狭小的生活天地里，或是长时间地陷入一个困难的创作任务中不能自拔，这都不利于创作灵感的获得。这时改变一下生活环境，或是多听一些各式各样的音乐作品，换写另一类型的音乐作品等，都有可能摆脱习惯性思维程序的束缚，获得新的创作灵感。有许多习以为常的事物不容易引起灵感，而对某些事物第一次所产生的新鲜印象，却往往会激起创作的欲望和灵感。因此，善于从生活中不断发现新的东西，经常保持对新鲜事物的敏感，对于作曲家获得创作灵感是很重要的。

(3) 正确对待音乐创作中的灵感

对待灵感，历来存在着两种错误观点。一种是对待灵感的神秘化观点，认为灵感是神赐的天赋才能，而且只有少数超人才能

获得。我国古代流传着“江郎才尽”的故事。在欧洲柏拉图认为，诗人并非借自己的力量，而是由神灵凭附着来向人说话，这时他处于迷狂状态，由神灵操纵着他去进行创作。柏拉图有时还把灵感解释为不朽的灵魂从前世带来的回忆。在作曲家中也有对自己的创作做出神秘解释的。海顿曾说他的清唱剧《创世纪》有一部分是“来自天上”。现代西方某些学者还把灵感和梦境、幻觉、错觉、精神错乱等联系在一起，甚至有人想用某些药物（例如致幻剂）来人为地刺激创造想象，寻求灵感的出现。这和我国古代相传唐代诗人王勃是靠喝墨水才引出灵感的谬说颇为相似。上述种种都是把灵感加以神秘化的唯心主义错误观点。

另一种错误观点是否认创作中的灵感，认为灵感不过是一种唯心主义的谬说。这种观点在我们过去的理论工作中是有一定影响的，致使我们长期对灵感这种在创造性劳动中出现的心理现象很少问津，更谈不到从理论上对之做出科学的解释和说明。

我们认为，把灵感加以神秘化是错误的，但是否认灵感的存在也是错误的，因为它们都不符合创作心理的实际。问题在于怎样给予灵感这种在创作过程中实际存在的心理现象以科学的解释和说明，更好地认识和掌握它出现的规律，从而帮助人们有意识地创造条件触发灵感的产生，以推动创作心理的全面发展。

---

① 卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》，中译本，第117页。

② 曹日昌主编：《普通心理学》上册，第284页。

③ 在我研究这个问题的过程中，曾先后访问了作曲家樊祖荫、储望华、施光南、赵行道、郭石夫、杜鸣心、宋扬、罗忠镕等同志，他们热诚地为我介绍了他们多年来的创作经验，使我获益匪浅，仅向他们表示由衷的谢意。

④ 黑格尔：《美学》第三卷(上)，中译本，第115页。

⑤ 关于“音乐形象”这一概念的理解，无论在国外或我国的音乐学界中都存在着较大的分歧。我国有的同志明确提出否定这一概念在音乐学中的存在价值的意见。本文作者的看法是，形象这一概念就其本来的意义说是指视觉形象，然而在艺术中有些则是在借用的意义上使用这一概念的，例如音乐。所谓音乐形象，并不是说音乐可以直接表现视觉形象，那是不可能的，然而它又不是指纯粹的音响形式，一般说来，音乐形象应是指音乐中所表现的生活与感情的形象，或者说是生活与感情形象的音乐体现。它是音乐的外部形式与表现内容的统一。由于音乐形象一词在我国音乐学的研究与评论中已经比较普遍地被使用，而且在强调音乐反映社会生活，具有表现内容这一点上还有一定作用，只是由于形象一词容易使人误以为音乐所表现的是可见的视觉形象，就完全否定它的存在价值也是不必要的。我们的任务是科学地阐明音乐形象的含义，引导群众根据音乐的特殊规律去正确体验与领会音乐形象。

⑥ 《外国理论家、作家论形象思维》，中国社会科学院外国文学研究所编，第185—186页。

⑦ 柴科夫斯基：《我的音乐生活》，中译本，116页。

⑧ 参见日本佐濑仁著《音乐心理学》中“关于想象力”一章。

⑨ 李焕之：《音乐创作散论》，第67页。

⑩ 引自M·格拉夫著《从贝多芬到肖斯塔科维奇》(“作曲心理过程”)。

(本文删节稿曾在《中央音乐学院学报》1984年第一期发表)

音乐重复原则的美学基础

——从心理学、生理学角度探讨

费 邓 洪

在说到音乐曲式结构原则的形成时，一般只看到社会生活对它所起的决定作用，往往忽视了其它方面，特别是作为主体方面的心理、生理规律在其中所起的基本作用，关于这个方面，我们从各项曲式发展原则的基础——重复原则的形成上，可窥见一斑。

各种曲式，或简单或复杂，或低级或高级，或微观或宏观，一般都遵循呈示——展开——呼应的运动规律。在实际作品中，这一规律通过一些基本手段所展现出的粗线轮廓，大致可抽象为这样两种基本形态：第一种，重复（严格的或不严格的）——对比（程度大的或小的）——再现（原型的或动力的）；第二种，在浑然一体的统一中变化、变化中统一（统一与变化，二者在形式上无明显分界）。其中第二种形态可成为第一种形态的某个部分。本文试图解释的是第一种形态。

音乐内容因素缺乏具体性，使音乐不能象其它时间艺术（如小说、戏剧、电影等）那样可以完全依随情节的发展而发展，从而去显示自身的具体内容，这便决定了音乐通常要采取的发展模式是：先总的呈示出（一个或几个）基本形象，然后再从各个角度和侧面揭示、充实、完善之——这样的发展模式使我们有理由认

为，基本形象之后的任何部分，都是基本形象所要求的结果，因之这些部分也就都是在某种意义上对基本形象所进行的重复。即不但把那些在形式上直接呈现为重复的样态视为重复，也把形式上呈现为对比的样态视为重复。虽然从现象上看，对比部分表现为对基本部分的否定，但这不奇怪，现象和本质本非同一概念，这种表面上的相反，正体现着根本上的相成。

这样，我们就将重复看作是音乐发展的一项特殊的美学原则。如果撇开沉重的哲学思考和“神秘”的自然法则，心理、生理原因是造成这种重复原则的首要原因。

大家知道，艺术形象的感染性首先是以它能否在人的头脑里站住脚，能否留下形象痕迹，即形象记忆为条件的。这一点，音乐和别种艺术比较，有它特殊的情况。在跟音乐的接触过程中，人的大脑皮层大量出现的是“感觉记忆”和“暂时记忆”，它们虽然十分宝贵和重要，但为时极短，这给音乐的展开带来了特殊困难——实际上是记忆困难。这种困难的外在原因，一般是显而易见的，如音乐的无形性、无语义性、时间性等。但这些特性究竟在心理、生理上唤起了怎样的反应，从而才反作用于音乐的形式运动进而产生着重复逻辑的？这在目前国内和国际心理学界都还缺乏有效的实验手段以取得实证，不过这不妨碍在现有成果的基础上对这一问题进行一般性描述。这里我们就从音乐的记忆问题说起。

记忆是什么？记忆就是在大脑皮层神经原接触处建立联系——简单说，我们记住某一事物，常常不是孤立地记住它，而是记住了这一事物的特征以及它与有关方面的联系。当这一事物刺激我们时，它的特征以及与它相联系的一些方面就会同时在我们大脑皮层发生几个不同的兴奋中心，在这几个兴奋中心之间就建立起一种“暂时的神经联系”——这种联系留下的痕迹就是记忆

的生理表现。

但在这一问题上，音乐比之其它艺术要困难得多。

首先，音乐作为无形性(非客体性)的艺术和造型艺术不同。如果让一个既不熟悉绘画也不熟悉音乐的人去看一个形状和听一个和弦，他会觉得前者易记，后者困难。为什么，就因为一种形状表面上虽然可以是孤立的，然而它却可以和生活中见到过的同样形状、类似形状，甚至不同形状发生极其广泛的具体联系，而音响和弦，与客观世界发生的具体联系则十分间接、贫乏、片面和狭窄。绘画的形式因素，如色、线、形，与它的表现对象的色、线、形有着“一对一”式的逻辑联系，可是要指出音乐的形式因素，如音、和声、旋律等与它的表现对象之间的联系则相当困难，一般只能指出一些比较外在的联系。这样，音乐作为我们大脑皮层的一个刺激对象，就很难在神经原细胞之间建立较多的和较深刻的“暂时的神经联系”。另外，从主体方面看，听觉器官只能感受十分有限的频率的音响，而产生同种音响或近于同种音响的事物则是很多的，这使我们不易把握，甚至常常混淆事物的面貌和性质。虽然音乐概念不等于音响概念，但音乐属于音响现象这一事实，决定了音乐永远脱离不了音响的这些特征，这就在一定程度上给音乐记忆带来了困难。

和语言艺术相比，音乐具有无语义性。语言是被表达对象的概念符号，它把人的注意力首先引向的是其语义，并且作为符号形式的字、词、句子，其声音不能独立存在，必须依附于它的语义内容，同时每个字、词、句的语义还必须是人们曾在生活中理解了的。因此人们对语言艺术的记忆就属于理解性记忆，这种记忆极易在大脑皮层建立“暂时的神经联系”。音乐呢，其任何音都没有语义，否则音乐就可以象语言那样被翻译了，所以它让我们记住的，首先是它的形式，即它的每个音及其组合方式。这多少

有些象听人家用陌生语言朗诵一首诗时，我们不得知其义，如果要记住什么的话，只能是记住那每个字、词、句的声音和语调一样困难。这样，它主要依靠的是非理解性的机械记忆。机械记忆和理解记忆的一个重要不同点，就在于被记对象不易和别的事物发生联系，所以机械记忆在建立“暂时的神经联系”上，远逊色于理解记忆。

音乐的一个更突出的问题，是它的时间性。由于这一情形，音乐的形象，就不是绘画那种一瞬间的、纵切面式的形象，而是在时间里面展开、在时间里面流动的“形象过程”。不是首先以整体感刺激我们，然后我们才去品尝它的细节，而是首先从细节开始，从局部开始，之后直到“形象过程”的完成，才给我们留下整体感——音乐形象的这种特殊性，使得它在音乐心理学里关于记忆的问题上，遇到了一个很大的矛盾。这就是所谓“先效干涉”的问题(传统心理学上有称之为前摄抑制和后摄抑制的)。

音乐记忆上的“先效干涉”，指的是音乐新旧记忆之间的竞争，指的是在音乐记忆过程中先出现的音乐因素干扰着后出现的音乐因素（“因素”二字在此含义较宽，可小至一个动机，大至一个段落，这要视具体作品里的基本形象在人的心理感受上是否相对完整而定)，而后出现的音乐因素也干扰着先出现的音乐因素。出现这种矛盾现象的原因是这样的：当一个音乐因素刺激我们的时候，我们大脑皮层的某一区域立刻形成一个优势兴奋中心，并且它要向周围区域扩散，引起周围区域的抑制，从而使兴奋趋于集中。我们正是因此而能够得以高度注意这个音乐因素的。但是当这个音乐因素在时间里和空间里消逝以后，它所造成的兴奋中心并不立刻随之消逝，换句话说，一个动机、一个主题、一个乐思，甚至一个较大的段落消逝了，听不见了，它在我们头脑里却没有马上去掉，而是以痕迹的方式继续留存于我们脑海里。可是这个时候，后

一个性质有别的音乐因素的紧接出现，则也会引起一个新的兴奋中心的形成，并且它也要扩散开来，也要引起它周围区域的抑制，以利于将注意力集中于后一音乐因素。这样，前后因素各自造成的兴奋中心就发生冲突，这一冲突明显表现为它们之间相互干扰、相互竞争。特别是一瞬间的音乐记忆，往往属于“感觉记忆”。“感觉记忆”在脑生理学上被认为只有零点几秒的时间、在音乐形象短小、集中、鲜明的情况下，或是在它能与人们所熟悉的事物发生联系的情况下，以及由于音乐形象本身的其它特点和心理感觉上的其它原因，可以在大脑皮层立刻形成所谓第一阶段记忆，即“暂时记忆”，它能维持几秒钟至几分钟，但时间仍很短暂，如不立刻巩固、强化，后一音乐因素势必会“冲淡”前一音乐因素的印象，迅速造成遗忘。与此同时，前一音乐因素也影响着后一音乐因素的确立。而且时间的一个基本特性，就是它的一去不复返性，这就更加快了音乐的遗忘速度。

说到这里，我们需要插入一段音乐形象发展的动力问题的讨论。是什么力量推动着乐曲的运动发展？其美学的根据如何？人们通常从音乐的内容方面——情感需要或情节需要上去解释，近代又有从音乐的形式方面——工艺学上去解释，但较少从音乐美学的另一结构方面——心理感受的规律性上去解释（音乐心理感受规律的需要，和音乐作品的内容需要不全一致，仅有后者，音乐形象未必鲜明可感）。

从音乐的心理感受规律看，音乐形象的鲜明性与模糊性的矛盾，是音乐形象发展运动的基本矛盾和基本动力，由于它的存在和发展，引起了诸如重复、对比、再现等等一系列手段的产生和发展。

正如生命在发展过程中每一分秒，每一瞬间都存在着生与死的斗争一样，都是生与死搏斗的结果一样，音乐形象的鲜明性和

模糊性之间的矛盾斗争一开始便存在于音乐发展的全过程中，它有力地推动着乐思的展开。它们之间的斗争，表现为各自的“量积累”运动。假定鲜明度的不断增强，称为上升着的量的话，那么可把它的反面，模糊度的不断增强看作是鲜明度的下降着的量。由于下降量的存在，必须巩固和加强上升的量，从而克服和战胜下降量的抗争；由于不构成一定的上升量，便不能从“质”上最后固定音乐形象的鲜明性质和使之完美确立，因而也就难以给人以美的充分感受。

需要指出的是，隐藏在音乐“形象过程”内部的这种矛盾斗争，在极大程度上是和音乐记忆的困难性交织在一起的。于是一方面，努力争取音乐形象的鲜明性是心理感受规律的自然要求，另一方面，音乐记忆又有着特别的困难，这样，就发生了一个如何解决这一困难的问题。

前面说过，音乐刺激我们的时候，大脑皮层大量出现的是“感觉记忆”和“暂时记忆”，目前脑生理学界一般认为，这种记忆储存于神经回路里。脑内各个神经细胞之间，通过神经纤维的联系，形成许许多多数量不等、范围不一的大小回路，一次刺激引起的神经冲动可在神经回路里来回振荡，但维持时间不长，如果它受到多次刺激，使振荡不断得到加强，持续时间就会延长，记忆的痕迹就可加深。这就导致了音乐重复原则的产生。

因为只有重复，才能解决“先效干涉”的矛盾，才能强化“感觉记忆”和“暂时记忆”，才能出现比较巩固的“暂时的神经联系”，音乐形象也才可能清晰易感。

然而在较小范围内连续不断地在形式样态上进行重复，则会碰到记忆心理方面和脑生理方面的一个困难，这就是兴奋中心的“惰性”发生问题。

“惰性”——这是在大脑皮层任何一个区域兴奋之后，都不可

避免地要或迟或早发生的现象。当一个兴奋中心形成后，它维持到了一个“高点”，就产生“惰性”，即返身走向抑制。特别是当着这个兴奋中心连续地指向一个对象的时候，对象对它来说，便由开始的新异性转化为非新异性，由“奇特”转化为“平常”，由“个性”转化为“一般”了，这时“惰性”极易发生。现代神经科学证明，若是以同一频率反复刺激大脑皮层神经原，它的反应很快就消失，兴奋中心就转向抑制，并使我们“失去注意”(如果反复刺激时不断溶入新因素，兴奋中心的周围辅助部分就会兴奋起来，同时带动原兴奋中心继续兴奋，避免“惰性”发生，注意也因此而得以继续下去。这可能是变奏性重复以及本文开头提到的第二种音乐运动形态所产生的心理、生理基础，待专文讨论)。

这样一来，“惰性”就将迫使重复原则丧失美学价值，并向其反面转化，即过度的重复和连续会令人生厌。此时于作曲者原意力图用重复手段来巩固和增加音乐形象的鲜明性来说，无疑是巨大障碍，而客观规律又是不能违反的，于是产生了一个问题：如果让兴奋中心抑制、“休息”，就须中断音乐的进行，那么到此为止的基本形象一般也只能是单薄的，甚至是不清晰的（比较原始的和比较早期的音乐常有此类情形)。为解决这一问题，在长期音乐实践中，人们创造了以基本形象的新侧面，新因素来否定自身从而达到自身的解决方式。如果上升为理论，这种哲学之理似乎空洞抽象，然而却有科学的心理根据，它适应了“无意注意”的心理规律。

“无意注意”是人们在无自觉目的的情况下，无努力关心的情况下，由刺激物本身的新异特点所引起的一种注意。在音乐上，这种注意一旦被唤起，也和别种类型的注意一样，可以使许多非听觉领域活跃起来，进而改变着原来的生理状态。然而人在处于“惰性”之中、“失去注意”之中时，所以能够立刻转向对某一音乐

形态的高度注意，并引起一系列感官的连锁反应，不是没有一定条件的。它要求刺激我们的这一音乐形态具有一定的新异性、奇特性和一定的烈度，与它发生前的听觉对象形成对比关系；同时又要求与人们已经熟悉的基本形象发生某种联系，从而易于被人们所理解、所联想和推动人们去理解、去联想——正是这种“无意注意”的心理规律，使音乐听觉上的“惰性”问题得以解决。原因是，每一个基本的音乐形象都有与之相联系的一些侧面，这些侧面作为基本形象的新内容出现，便在音乐表现上具有新的形态特点，从而引起大脑皮层另一个新区域的兴奋。

和所有兴奋中心的活动规律一样，新起的兴奋中心同样也进行着兴奋扩散，扩散作用加深了原兴奋中心的抑制。巴甫洛夫的研究表明，这种抑制可以导致抑制部分的兴奋的再度兴起，这就是说，原兴奋中心在抑制过后完全可能重新兴奋。尤其是我们主观上并没有结束继续基本形象的要求，只是因为“惰性”规律的客观存在而不得不中断它，这样，抑制到一定程度后的原兴奋中心，必然要强烈“提出”再兴奋的要求。

从这个意义上说，新的形象侧面所导致的对比部分虽然好象是对基本形象的一种否定，但却毫不意味着对基本形象的本质破坏，恰恰相反，阻力愈大，发展动力愈大，模糊性愈强，清晰度要求愈高，犹如失去一件东西时常比得到它时更感宝贵一样，使我们加倍地追求着、期待着它。所以对基本形象来说，对比部分的出现，实质上是起着通过否定自己达到实现自己、发展自己，通过矛盾而获得生机的作用，而且对比部分越是在更大程度上否定它，它便越在更大程度上肯定自身。从这里我们可以看到，对比部分与基本形象的联系是更为内在的而非外露的，所谓否定过程即对原兴奋中心的抑制，也是在本质上给了基本形象以积极的肯定的。因此对比部分，对基本形象来说也是一种重复，一种在

本质上的、在更广阔意义上的重复，一种在外部变相了的、复杂化了的，却在内部更深刻化了的重复，我们称之为否定式重复。

否定式重复不仅因为它本身虽然是新的因素然而却是基本形象的本质重复，同时还因为它为曲式的再现——重复，即进一步肯定基本部分的形象作了有力的准备而显出它突出的美学价值的。这就是说，心理上所期待的基本形象如果再度出现，对对比部分来说也将具有相对的新异性，这就当然地要引起原兴奋中心的重新活跃，从而产生着再现式重复。

再现式重复的被推出是因为否定式重复从表面上干涉了原兴奋中心后所造成的一种迫切的心理要求，这使它的出现带上了必然性和合理性。在这一过程中，否定式重复产生着两方面作用，第一，它破除了连续重复在神经过程中易发生的那种抑制积累，使基本形象所造成的痕迹能够在新的层次上恢复先前的活动，从而赢得更多的活动时间。第二，它所造成的否定性刺激、使基本形象再现时的痕迹活动更强烈、更积极。——而痕迹活动的时间越多、活动的兴奋程度越强烈积极，“暂时的神经联系”也就越巩固，音乐形象越鲜明突出。这就是为什么我们在听再现时，与以前基本形象的感觉总不一样，总觉得更清晰、更生动、更丰满、更深刻和更有意味的原因，同时也是为什么再现式重复能够被视为一项原则的原因。而再现成为原则，在别种艺术里极为罕见。

使人感到奇怪和有趣的是，重复原则在其自身的丰富性的展开过程中，所构筑、所显现的粗线形式：重复——对比（否定式重复）——重复（再现式重复），不正呼应着“神秘”的宇宙法则——否定的否定——之三部曲吗？对此进一步的好奇与思考，是哲学家的天职。笔者的小小奢望不过是企图描述一下、仅仅是描述一下与重复原则有关的心理、生理事实。并由此产生着一个似乎可

笑的猜想：倘若有朝一日，记忆心理学和记忆生理学问题得以突破（近年来国际心理学界在记忆问题上已经取得不少令人振奋的科学进展，前景乐观），并因此而使人的音乐记忆能力获得提高或改善的话，音乐的重复原则以及在此基础上形成的曲式结构原则是不是也会获得大的突破呢？

综上所述，音乐的无形性、无语义性和时间性，造成音乐记忆的困难性，音乐记忆的困难性要求音乐重复，而连续不断的重复会触发兴奋中心的"惰性"发生，"惰性"的发生又破坏音乐形象鲜明度的"量积累"，为解决这一矛盾，"否定的否定"方式适应"无意注意"的心理规律，避免了"惰性"造成的"失去注意"，使重复原则的高级化——再现（原则），得以成立，从而保持和发展了重复原则的美学品质。

（原载《乐府新声》1983年第三期）

论音乐中的增熵现象

罗 艺 峰

“熵”作为物理学中的一个重要概念，随着控制论的广泛运用，已经进入哲学、社会学和艺术学领域，它表示出这个世界的偶然性的几率，作为组织——秩序解体的量度，其基本特征是一定增大的趋势。

全部现代哲学思想都是建立在自然科学成就上的。牛顿式的“决定论”给我们描绘的，是一个因果的世界，其中全部未来事件都严格地取决于全部过去事件。这种经典科学强调的是不依赖于时间的定律，一旦给定了初始条件，它便确定了未来，如同它确定了过去一样。A＝B，或A≠B，不承认A∽B，或A＝B同时又A≠B；这样，偶然性——机遇——便被排斥在人们的认识范围之外。

现在，这种观点不再占据统治地位了！玻尔兹曼（Bolzmann，德国物理学家），吉布斯（Gibbs，美国物理学家），维纳（N.Wiener，美国数学家）等一批自然科学家，甚至还有弗罗依德（Freud，奥地利心理学家），给我们描绘的，是一个充满机遇的、偶然性的世界，一个“非决定论”的、非理性因素潜在的世界。在他们看来，存在着一种与秩序对立的力量，自然界和人类社会有倾向于秩序紊乱的“统计”趋势，即熵增加的趋势。

这样，机遇将不仅作为物理学的数学工具，而且也被作为哲

学思考的对象而被人们接受。“所有的哲学家和社会学家都是从他们那个时代的种种富有价值的源泉中来汲取他们的科学思想的”(维纳：《人有人的用处——控制论和社会》，P27)，这一新的世界观，不能不对当代自然科学和社会科学产生巨大影响。这不仅是因为它的“标新立异”，而主要地是因为它所具有的严格的数理逻辑基础以及在实践中所证明的正确性。

因此，现代物理学和哲学所要探讨的，将不只是那些必然会发生的事，而且也包括一切可能发生的事情了。

作为艺术哲学的音乐美学，在现代已经从所谓“先验的”即思辨的方法论中走出来，开始了“后验的”即实验的方法论时代了。面对着二十世纪世界音乐现象中出现的事态，它有必要接受上述新的观点，发展自己的方法论。本文正是企图在这一方向上作一点尝试，以期抛砖引玉，也望校正于识者。

作为最富于构筑性的音乐，是人们有目的地创造出来的、表达一定内容的高度组织化的信息，而且不论是单声部或多声部的音乐，都是不止一种信息的集合信息群。所有构成音乐的个别信息因素，如音阶、调式、旋律、和声、节奏、织体、曲式等，又都作为较小的子系统形成音乐整体的复合系统。数千年的音乐发展史，使音乐——这一被喻为“秩序的化身”的意识形态，具有了严密的组织化程度，以至任何一个因素的变化，都会“牵一发而动全身”。这个严密地组织起来的体系，充满了因果律的逻辑关系，人们已经充分认识了这一点，并且有意识地追求着它。从这个意义上讲，过去一切音乐技术的发明、发展，都不过是为了音乐组织化的更完善而已。

但是这一组织化趋势，在二十世纪初的前后几十年中，开始了另一相反的动向。对音乐的组织具有根本意义的调中心开始被瓦解，功能逻辑让位给色彩对比原则，旋律和曲式没有了，节

奏则被一些新的逻辑重新组合，在有些流派的作品里，甚至连传统意义上的音乐也消失了！

因果链条断裂了，音乐中偶然出现的因素愈来愈多，音乐的严密组织开始在解体。“熵”这个概念，即表示这一解体的程度。

面对这样的事实，以控制论的音乐哲学和统计音乐学的观点来研究这一现象，就是完全必要的了。正如黑格尔所说：“艺术的科学在今日比往日更加需要，往日单是艺术本身就完全可以使人满足。今日艺术却邀请我们对它进行思考，目的不在把它再现出来，而在用科学的方式去认识它究竟是什么？”（黑格尔：《美学》第一卷，P.15）

我们首先来看看对于音乐的组织化具有最根本意义的赋形因素——调式、和声的发生、发展情况。

音乐是古老的艺术，它几乎与人类文明同时起步。史籍记载和音乐考古学的研究证实：新石器时期出现的陶埙，是我国先民对音程认识和选择的实践；殷商奴隶制社会时期，已有了许多种乐器和大型乐舞；周朝时，十二律和七声音阶建立，并得到应用；处在公元前十一世纪的华夏先民就已有了明确的调性、调式概念和“移宫换调”的技术；湖北随县曾侯乙墓的发掘和考释，已经确凿地证明中国很早以前就已有了高度发达的音乐文化。

欧洲音乐史上虽然关于远古时代的音乐记述不多，出土器物极少，但至少在“荷马史诗”时代，就有了歌曲、祭祀音乐，以及对后世产生巨大影响的综合型艺术——希腊悲剧。并且如同东方诸文明古国一样，有了他们自己特点的调式音阶，和八度谐音的没有和声的合唱。

另一方面，我们亦可从当时大量哲学论著中对音乐所作的论述，想见其时音乐的发展已具相当水平。

当然，在此之前有一个漫长的历史时期，人类还是处在知声

不知音，更不知乐的原始蒙昧状态中的。调中心的建立，是一个巨大的历史进步，不仅对音乐本身具有决定性意义，而且表明了人类之脱离动物界，开始自己文明史的伟大时代已经到来！

现代音乐心理学的研究指出：对声音音高的变化即音的运动方向的感知，只是对音的明暗色调变化的认知而已，此时音色知觉占优势，达尔文甚至说过，这种能力并非人类所独有。只是脱离了动物界的人类才可能感知音程并再现音程，这才是真正的音乐音高感。前者是模糊不清的，后者则是确定的。但此时，还不能说已有了真正意义上的音乐概念，只有在建立了旋律感的心理学原因——调式时，才可能建立音乐的调中心概念，并使乐音音列组织成调式音阶，旋律这一音乐要素才可能被创造出来，根源于调律法的乐音音列才可能有逻辑地被组织在音乐中。

调中心观念的建立是极早的。苏联学者捷普洛夫指出："音乐听觉的基础之一——调式感——实质上是一种情绪能力。"（捷普洛夫：《旋律听觉和调式感》，载《音乐译丛》1981年第4期，*P.* 183）它具有情绪体验的意义。随着人类之脱离动物界和人的社会化，人的情绪体验才可能建立起来。对调中心的认识是必然地出现的，因为它与人类心理上要求稳定的基本倾向一致。

音阶、调式（当然还有后文叙及的和声）这些基本的"粘合"因素，具有强烈的组织化倾向。它使乐音之间有了明确而牢固的从属关系，每个乐音都具有了自己的性格和色彩意义。从此，没有一个音不是另一个音的原因，没有一个音不产生后果。调中心的建立，还使得调性得以确立，使哪怕是最简单的音乐都有了开始和终止，于是最初级的曲式才出现了。乐音象是人们从无形态无秩序的音响海洋中拾来的珍珠，他终究是要把这些美丽的东西串成项练，作为人类自我意识觉醒的标志而挂在自己颈上并以此为荣的！

作为观念形态的音乐艺术，始终伴随着人类自身的发展。世界各民族人民经过数千年的创造发明，失败和前进，随着乐律科学的发展和文明的进步，创造出了极其灿烂丰富的音乐文化，最后终于形成两条基本的发展线索——复音音乐和单音音乐。前者形成欧洲音乐的主要风格，并且在十九、二十世纪发生巨大的变革；而东方诸民族的单音音乐则基本上是稳定的。下文将以欧洲音乐的发展为主线，阐述音乐组织化——解体这一增熵现象。

宗教鼎盛时期形成的教会调式，对欧洲音乐的形成起了极大的作用。至公元十二、十三世纪封建制度兴盛期，则产生了教堂复调音乐，各种音乐技术，如对位学、和声学、合唱学等得以建立和发展。这种复调音乐，经过中世纪和文艺复兴时期以及其后的无数僧俗音乐家的创造、发展，终于在J. S. 巴赫的创作中达到高峰。

巴赫的音乐是高度组织化的、理性主义的。在中世纪宗教声乐曲中已产生的声部模仿，此时则发展成细密的音网；音与音之间，声部与声部之间，段落与段落之间，形成严格的因果关系，所有的因素都极其缜密地组织在音响的整体中。日本音乐学者野村良雄形象地比喻说，巴赫的作品象哥特式建筑一样，“哪怕从中取掉一小块石头，也有导致整个崩溃的危险”。这是早期经文歌一音对一音的——点对点式的——死板单调的音乐不能比拟的。在巴赫的时代，复调技术已经相当成熟。在这种音乐中，声部是“线对线”结合的，几个声部线条扭结在一起，形成纵横两个方向复杂的对位关系，并且达到了以赋格曲为标志的音乐组织化的高峰。

大小调体系取代教会调式并确立自己的统治地位，是音乐史上最有意义的变革。巴赫以其《十二平均律》曲集的问世，使这一充满无限生机的体系得以定型，这是巴赫的伟大功绩之一。从

此，导向主音的倾向成为音乐中最有影响的力量，由此产生了十八、十九世纪的欧洲音乐风格，并且使功能和声体系建立了起来。从此，主调音乐取代复调音乐而立足于历史舞台达几百年之久。

大小调体系的建立，是音乐史上巨大的转折点。

虽然主调音乐风格孕育于巴赫之前，但只是在此后才占据主导地位。这是相对于复调音乐的巨大进步。这两大体系，也是两种创作原则："一方是立足于时间感觉之上，倾向于小宇宙(Mikrokosmos)中的主观主义，适于表现个人感情，最终可以燃起疯狂似的震颤的热情。另一方是立足于空间感觉之上，倾向于大宇宙（Makrokosmos）中的客观主义，适于表现非个性世界的思想，最终会冷静下来，去从事数学式的逻辑式的悟性的工作"(阿·罗连茨:《世代脉膊中的音乐史》，转引自金文达，张前译野村良雄:《音乐美学》)。

这种变化所产生的声部结合类型，由"点对点"式、"线对线"式，发展到"点线结合式"，后者成为古典——浪漫时期主要的织体类型。这种"点线结合式"的音乐组织，使旋律的发展有了较大的自由，也为二十世纪出现的"散点式"声部结合类型打下了一个基础。

下面试以图、谱做一说明和比较：

(一)点对点式(无小节线)：



(二)线对线式(有小节线)：

谱例（巴赫：“赋格的艺术”之五，1750年）

图示

(三)点线结合式(有小节线)

谱例（贝多芬：“四重奏”，作品59）

图示

(四)散点式(有小节线或无小节线)

谱例（布列兹：“结构Ia”）

图示

ffff legato sempre

quasi p sempre

主调时期的声部组织化力量，相对于复调音乐时期有所削弱，但它却产生了更加有力的功能和声的巨大相聚力。

从音乐的高度组织化来看，与复调时期的巴赫相对应的是主

调时期的贝多芬，这是两个遥相呼应的高峰。贝多芬时期的音乐高度组织化水平，体现在功能和声的坚强逻辑力量和曲式结构的更进一步巩固与定型，它是以贝多芬的奏鸣曲为标志的。

调式、音阶的建立和瓦解，与和声的建立和瓦解密切相关。这二者又对至关重要的调中心的建立与瓦解发生根本性的影响。

真正意义上的和声，是大小调体系确立以后的功能和声，它的逻辑意义是用所谓“功能圈”循环来体现的。作为最重要的动力——属主对置并永远向主解决（D—T），成为复调音乐后期直到十九世纪末的音乐组织化的基本力量。属、主关系是功能体系中最先建立的关系。虽然和声发展史上产生了丰富的手法，如离调、半音模进、副属和弦与变和弦的运用、各种和声外音的处理等，但这一基本的因果链条却还是始终成为维系音乐组织的主要力量。它的性质是内向的、收拢的，几百年来，成为一个非常稳定的因素。但是，它不是必然地永远居于这种地位的。由于声部运动相对于复调时期更自由、更灵活，必然导致和声外音在一个或数个声部的大量出现。它丰富了和声效果，却也产生了新的问题。这一矛盾与音乐中存在的其它矛盾，又推动了功能和声关系的发展。十九世纪浪漫派音乐中发展起来的不同调式交替和弦、调式外和弦等色彩性手法，就是伴随着声部的倾向化运动而在音乐中向前展开的。当声部运动(横向关系)起主导作用时，和弦的功能(纵向关系)就必然受其左右，而形成所谓“线条和声”，并且以平行的和弦进行为其基本形式。而当半音线条在几个声部同时出现时，许多和弦的进行就找不到功能倾向的逻辑了，色彩意义已经取代功能意义。

从此后，便开始了调中心的瓦解和功能和声体系的解体，整个音乐的组织解体的进程——增熵趋势——逐渐明朗起来。

这一增熵趋势，可说是从瓦格纳（R.Wagner，1813—1883）

的“特里斯坦”和声开始的。他的“半音阶和声”，伴随着他的“无终旋律”和“主导动机”，奏响了调式功能瓦解，主和弦退居幕后的号角。

瓦格纳之后，在功能和声解体的线索上最值得注意的，是印象主义（德彪西）和表现主义的“新维也纳乐派”（勋伯格等），以及二十世纪现代主义其它重要作曲家。

德彪西（C. Debussy，1862—1918）是现代主义音乐的先驱，他的创作对二十世纪初的音乐思潮有极大影响。他所开创的印象主义音乐，追求的不是主观的任意性，而是要求真实地表现人的一瞬间印象。旧的逻辑原则被弃置不用，几乎在所有范围内，色调对比的原则都取代了功能逻辑。他的作品中大量使用不协和和弦与平行的和弦进行，使功能关系极度削弱，产生“浮荡”的调性以至无调性。功能和声虽然瓦解了，却给他带来了大量的“色彩”和声。当然，这种和声的逻辑，是基于“无拘无束的直观”。结合着他的独特的片断旋律，多变的节奏和速度，无定型的曲式和主题，全音音阶等，产生了一种前所未有的风格：朦胧、慵懒，然而又极富诗意和易于感受。

这种被称为印象主义风格的音乐，其美学上的意义，是值得注意的。

继印象主义之后，是表现主义风格的“新维也纳乐派”，几乎在所有音乐技术领域展开了一场前所未有的“革命”。

勋伯格（A.Schoen Berg，1874—1951）早期虽然写了些晚期浪漫主义风格的有调性音乐，但他正是在此时，探索和发展着“半音阶和声”，力图脱出传统的“紧身甲”，而终于在他创作活动的中期全面地达到了无调性，彻底地瓦解了调中心。以前，泛调性或无调性只是作为整体中某个部分的手法，而在勋伯格则成为基本手法（如独唱剧《期待》，1919 年，为独唱和八件乐器伴奏的

《月迷彼埃尔》，1912年)。他象德彪西一样，对调性模糊的全音音阶和四度音程和弦感兴趣，同时又把全音阶和声与半音阶和声、三度音程和弦与四度音程和弦结合在一起，这已完全突破了功能和声的逻辑了。

至此，十七世纪以来的音乐中的因果律关系，已经被割裂，乐音的运动便带有了很大的随机性，它标志着以熵为量度的音乐组织的解体，达到了一个相当的水平。而在广义的调性概念和广义的功能音级概念出现后，以前的功能组发展成功能族、功能群，倾向性和声运动和调的远近关系也没有意义了；归划到同一功能范围里的和弦愈来愈多，彼此又都孤立而无关联，于是呈现出音乐中和弦分布的高度可分状态，熵的增大又前进了一步。

到二十世纪，由于"音块"技术(斯特拉文斯基)和调性彻底消失的"和声场"概念以及无小节线、无拍子的"点描主义"音乐的出现，音乐的群体又达到了更新的水平。在这里，梅西安(O.Messiaen，1908—)对节奏所作的"革命"性变革和他的"点描主义"手法，是不容忽视的。而他的学生布列兹(Boulez)比老师走得更远，他创造了一种"相乘和弦"的手法，这样得到的不是一个和弦，而是一个音响的"复合体"(Complex)。同时对时值、力度作出规定，形成一个音群集合的"和声场"("场"是借用的物理学概念)，再加上所谓不合理时值的采用，曲式也完全瓦解了。

另外，还有罗马尼亚的利盖蒂(G.Ligeti，1919—)和美国的E.卡特(E. Carter，1905—)，进一步发展了现代作曲技术。

利盖蒂受心理学上"感觉论"的影响，创造了"饱和音响"的手法，把勋伯格的方法(和弦不变，但每次使用不同的音色——即配器变化来反复演奏)加以发展。如他的乐曲《气氛》，用一百人的乐队来演奏一百个声部，一人一部，(力度*PPP*——*P*，九分钟长)，音响安静而奇特，似乎无人演奏。但这种感觉却又是所有人

都在演奏的结果！如云似雾，没有准确的形状，没有曲式，只听到一个大“音团”在发展变幻。

E. 卡特则采用C. 艾夫斯(C. Ives)和W. 辟斯顿(W. Piston)所用过的“音群转换”手法和“节拍转调”手法，在产生类似调中心转换的效果的同时，用一种“复合节奏”，同时出现很多节奏而不用旋律和对位。他的《羽管琴与钢琴二重奏曲》中，多达十种不同速度的声部相继引入，而又各有自己的乐器色彩和音程，创造出一种奇异的效果。

此外，还有“偶然音乐”(伊·克塞纳基斯，I.Xenakis，1922—)和“无声音乐”(约·凯奇，J.Cage，1912—)这样完全解体以至消失了的所谓音乐。

综上所述，二十世纪无调性音乐思维，主要致力于瓦解调中心，破坏旧有的功能秩序，因而导致了音乐中随机因素的增长。无论是自由无调性音乐还是有主题的无调性音乐，都极力避开可能形成调中心和曲式的手法，而以音程和自由变奏原则作为唯一的构筑材料。这种音乐是以强烈的力度对比、大幅度的缓急法、极端不寻常的配器为特征的。调性、旋律、和声等对传统音乐极为重要的因素已经退居次要地位或根本就不存在了！

这就是说，音乐中熵的增大几乎达到了使它解体的程度。我们知道，增熵的本质将导致某一事物的消亡，只要它达到这个阈限。只有减熵——这一音乐组织化倾向，才可能避免这一前景，事实上也存在这一现象。它发生在调性瓦解这一增熵与减熵交接的临界点上。似乎这一点是不可逾越的，所以才有新的组织化手段从危机中产生，并作为二十世纪现代主义音乐最重要的作曲技术而被人们接受。如勋伯格的“十二音体系”及其作曲技术、序列手法和系列手法等。这些具有破坏性和建设性双重品格的现代作曲技术与仍在使用的老的学院式技术（倒影、转位、逆行、逆行

倒影，曲式中的对比、再现、对称、并量等）一起，使音乐在调中心消失，音组织瓦解的同时，又在另一层次上更深刻地经历着一场再组织化的变革！减熵现象有力地对抗着音乐解体的危机，力图使之保持一定程度的秩序，并使之得以生存。

增熵和减熵就象是神话中的两头蛇，向着相反的方向运动，然而又在一个整体中，呈现出极复杂的情况。

有些作品在音高、和声方面增熵，却在节拍、节奏以及结构方面减熵；"偶然音乐"是增熵的典型，对历史作逆向迴环运动的"新古典主义"却又有减熵的倾向；从较小的范围看，音乐中存在减熵因素，从大的、历史发展的角度看，却又向着增熵方向运动。这都反映了西方现代社会及其艺术的复杂情况。对它进行深入的研究，将会使我们在哲学、社会学、美学诸方面的意义上更深刻地认识西方现代音乐，把握它的发展方向，从而对它的历史地位做出正确的评价。

应当看到，正是这种组织化与解体倾向的矛盾斗争，产生了新的表现手段，推动了音乐的发展而产生了所谓现代主义音乐。其基本倾向就是在瓦解音乐的有机组织的同时，代之以所谓"纯粹的形式。"（"纯粹的形式就是各种感情的语言"——康汀斯基语）在绘画中体现的这一现代主义原则，在音乐中也得到应用。上述现代作曲家们，正是凭借节奏和音程（却没有旋律、和声、曲式！）组成的音乐的"纯粹的形式"，来作为表达精神内涵的"语言"。他们认为在表面的无组织、无秩序的乐音运动中，深潜着某种自觉或非自觉的力量和规律，这与弗罗依德心理学不无关系。因为这些作曲家相信"下意识的真实性"乃至所谓"潜在的音乐性"。

这种所谓"纯粹的形式"使音乐的结构——曲式，发生了什么样的变化呢？

对形式的要求是一种本能。在音乐中，形式比其它门类的艺

术尤为重要。虽然汉斯立克(E. Hanslick, 1855—1904)说的"音乐的内容就是音乐的运动形式"这句话有形式主义之嫌，但从来没有一门艺术象音乐那样，脱离了可辨识的结构形式，就几乎失去了它自身!

基于广义的调式、和声功能的曲式结构原则，是一种使音乐具有形态的组织化力量，它的构筑性的秩序，是建立在调思维的基础上的，调中心成为维系曲式各部分的"向心力"的源泉。而作为"在时间中运动的某种有秩序的连续"的节奏，无论广义的或狭义的，都是音乐中至关重要的组织因素，它使音乐各要素有情致地组织成音乐的整体。

"音乐作品是由思想外化来的……"，它反映了作者的人格、精神面貌和思想感情，因而与时代、民族相关联。

巴赫的创作，正是他那个时代的哲学、宗教、思想在音乐中的体现，而法国大革命则产生了贝多芬！启蒙思潮所带来的理性主义的阳光照临艺术王国时，必然产生理性主义的音乐。伴随着音乐科学的进步，产生了高度组织化的成果，内容和形式高度和谐地结合起来了。这是其后任何时代的音乐没有达到的高峰。

当浪漫主义成为一种主要思潮时，内容再不能不冲破旧有的形式了，因为"精神世界的广延需要有它适合的天地"。内容与形式这一对矛盾所带来的音乐组织的裂缝，使历史形成的格局被打破，并导致新的极其多样的形式产生出来。如瓦格纳的大型乐剧，德彪西的作品中色彩对比原则逐步取代功能逻辑，也创造出一些不定型的结构。但都还没有达到二十世纪作曲家对传统曲式的全面背弃。

在现代主义作品中，我们得到的将不会是任何曲式的概念，而是时间的长度，色彩的力度的变化，音块、音团的运动感。在勋伯格的音乐中，所谓乐曲的"发展"，常常是以某一个动机为"细

胞”，用倒影、卡农、逆行、转位等手法来实现的。他自己说，他的音乐“同时是呈示部又是发展部又是再现部”。有时则把几种手法叠置起来，发出极为强烈的奇特音响，技术难度很大。

这个时期的有些作品则出奇的“小”。例如威伯恩的《五首弦乐小品》的主题，最短的只有十九秒，长的才一分钟，而在《六首弦乐四重奏》中，主题只有“一次呼吸”的长度，极端精细、浓缩，可想其曲式是多么不同于传统的结构了！

现代作品的曲式是极其多样的，相同结构的出现极为罕见，很少以较高的频率发生，因此不可能总结出结构公式。但这一切并不意味着现代作品没有曲式，只是它是建立在新的结构逻辑上而已。我们当然也不能说它不具有一定程度的美，因为“美是不能制定规范的，创造它的常常是机遇，而不是公式。”（F.培根）

我们必须对一切作品的形式进行全面艺术分析，才可能理解它的意义。当一首作品完全不可能进行结构上的分析时，就是说其中乐音的运动、结合的随机因素超出了一定阈值时，音乐即接近于或已经完全解体，成为不可辨识的音响事实而已。而在约翰·凯奇的“4分33秒”中，连音响都没有，更不要说形式了！

这种“作品”其认识论上的意义，可能大于它作为艺术作品的美学意义，因而成为精神现象学和社会学研究的对象（虽然一切作品都可以作为认识的对象）。它是这些“蓝色骑士”们所遵奉的哲学思想和美学观点的产物。现代生活所提供的内容，结合着现代主义作曲技术，使这种音乐彻底冲破了人们的传统观念。它没有古代艺术静穆和悦的美，也没有古典时期明朗的理性成份，浪漫主义的热血、柔情，连同印象主义唯美的音响，全部被现代主义音乐对二十世纪西方社会现实所作的深刻而真实到骇人的描写所代替（如勋伯格的《一个华沙的幸存者》，贝尔格的歌剧《沃采克》等）。现代生活对人们的思想感情、伦理道德乃至心理上的巨大

冲击所产生的后果，在这种音乐中真实而生动地，然而却是令人不快地得到了体现。“谁愿意倾听世界的不美呢？”汉斯·艾斯勒在论勋伯格的一篇文章中写道：“他在他的时代、他的阶级面前举起了一面镜子。镜子里照出的是不美的，但却是真实的。”（汉·艾斯勒：《阿·勋伯格》，中央音乐学院《外国音乐参考资料》1980年第1期）。的确，欧洲音乐的黄金时代已经过去了。

是什么原因，把人类千百年来辛苦地组织起来的有秩序的音乐，又推回它原先的出发点呢？“它是一种与秩序对立的力量还是秩序自身的欠缺呢？”普遍存在的随机因素，把熵增加的趋势加快到惊人的地步！在二十世纪里发生的事件，使西方现代音乐正走向一个凶吉未卜的区域，使人们不得不思考它的前途、它的历史地位以及它是否代表着音乐在世界范围内的必然发展方向这样一些问题。

这一增熵趋势在我看来，会导致两种可能的后果：一是熵增大到不可控制，音乐解体以至消亡；二是战胜这种趋势，使音乐在更高水平上再组织化，从而创造出崭新的音乐来。

正如恩格斯曾经承认过的，“人类历史不仅有上升过程，而且也有下降过程”，音乐发展的历史自然也是这样。但是我们不必担心音乐在我们可以预见的将来会消亡，因为“无论如何，我们现在距离社会历史开始下降的转折点还相当远”。（恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，P. 18）。对现代音乐的发展是否取乐观态度，取决于我们对其中减熵区域的重视程度。事实上，音乐发展的线索呈现出这样一种倾向，即把新出现的对旧存秩序具有破坏性的技术手段，又作为一种组织化形式固定下来，形成在总熵增大的同时还暂时稳定的减熵小岛，这些减熵区域又形成一个个历史发展的层次面，因而我们可能对之有所认识。

熵的观念是始终与进步观念对立的。当音乐被作为表达人类思想感情的信息来认识时，它的信息量的大小，就是其组织化程度的量度，这种信息本质上可以看作该信息集合的负熵。因此，组织化程度愈高，它所表达出的思想感情的信息愈多，愈能被人理解，愈有生命力；反之，则不易理解，对社会也就没有多大意义，因而也就要失去生存的机会。

关于音乐中熵的问题(即组织化问题)的研讨，不仅有现实意义，而且其中还有更深刻的，哲理性很强的内涵。

“音乐一方面同宇宙，另一方面又同人类社会和人类本性血缘相连。通过这两个因素及其独特的连接，音乐以其非凡的力量和明晰性，反映宇宙、人类社会和人类本性的某些极其重要的规律”；“音乐力图使整个音响世界——或者说，特别是现存的音响体系——趋于和谐。倘若音乐的本质在全世界最终胜利，就会出现某种圆寂状态，所有潜力就会在相当程度上消失，就会出现某个基本的和弦，它因完全和谐一致和无穷地延续，可说是已经停止了歌唱。”(卢那察尔斯基:《音乐与革命》，载《音乐译文》1979 年第 2 期)。

这种前景当然不会被马克思主义的乐观主义者所接受。虽然“音乐具有解决矛盾的内在倾向，但它的生命却在于激起这些矛盾”。在熵不断增大、音乐组织愈来愈削弱的进程中，在远离组织稳定的中心——调性——的地方，又出现了新的结构（十二音体系、序列主义、系列主义)，呈现出混乱无序状态中的一定程度的秩序。有意思的是，正是在远离有序结构的地方出现了新的结构！这与普里高津(I.Prigogine)的“耗散结构”理论不谋而合。

他曾指出:“在远离平衡态时，物质可能产生新的力学状态，我把这些状态叫做‘耗散结构’。因为它们既出现了组织又产生了相干性，并暗示着只有耗散能量才能保持其结构。令人惊异的

是，同样的过程在接近平衡时导致结构的破坏，而在远离平衡时却可能导致结构的出现。”(伊·普里高津：《时间之探索》、《世界科学》1981年第5期)。

这种现象说明了什么呢？

就人类社会和物理现象中存在着任意性和不可预言性而言，“由于这些涨落，崭新的结构出现了，这些崭新的结构是历史上从未发生过的事件，……这里含有巨大的非决定论的性质。不过，这些新结构是以这样的方式发生的，即它们可以导致多少有点决定论特色的样式。虽然组成新结构的部分事件常常是高度随机的，但是这些新结构的发生过程却是不可逆的”。(R. N. 阿丹斯：《普里高津的世界》、《世界科学》1981年第5期)。也就是说，它是必然要发生的。

音乐发展史上的组织化——解体——再组织化的过程，是一种“三段式”的螺旋上升过程。也许，我们已处在第二阶段，正经历着音乐的巨大变革和发展的时期。但是历史的辩证法必将把我们带到一个新的境界——音乐在新的水平、新的意义上的再组织化境界。这是事物本身的规律所规定的。

在人类的天性中，对调性有着不可消失的执着。这是若干万年人类自身发展的结果，有着极其深远的心理、生理原因。而新的解体性的音乐不过才几十年，它似乎还没有力量抹去历史刻划在人类巨大心灵上的这一深刻痕迹。

我们现在还不能确认。这一增熵趋势，是否是历史发展主线上偶然出现的偏差或局部涨落，抑或是代表着一种历史的必然发展方向？

“在表面上是偶然性在起作用的地方，这种偶然性始终是受内部的隐蔽着的规律支配的，而问题只在于发现这些规律”(恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，单行本P.38)。

现代音乐美学必须正视这种增熵现象，并运用新的方法和观点如统计音乐学方法，概率论、控制论等等，去探索这一非线性复杂现象的社会、历史、心理、生理以及美学等诸方面的根源和规律，反过来又指导音乐实践。

数理方法进入人文科学是必然的，也是历史的巨大进步，哲学的思辨将不是唯一的方法。本文只是一种粗浅的尝试，它在指出、说明了一些问题后，也留下了未知数。不过这正是我所要做的，恰如邦迪所说："正因为人们无需了解一切，而能说出一些，科学才是可能的。"

参考引用文献

《控制论和社会——人有人的用处》，(美)维纳著。

《美学》(德)黑格尔著。

《音乐美学》(日)野村良雄著。

《论音乐的美》(德)汉斯立克著。

《欧洲音乐简史》音乐研究所编。

《中国古代音乐史》中央音乐学院编。

《现代音乐讲座》(英)A·葛尔，中央音乐学院印。

《和声发展的历史续承性》 吴式楷著。

《近现代和声功能网》 童忠良著。

《旋律听觉和调式感》 (苏)捷普洛夫著。

《谈印象主义》 (苏)克列姆辽夫著。

《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》 (德)恩格斯著。

《时间之探索》 (比)伊·普里高津著。

《普里高津的世界》 (美)R·N·阿丹斯著。

《知和无知：完美性的诱惑》 (英)S·H·邦迪著。

(原载《音乐艺术》1983年第三期、1984年第一期)

论“八十年代”的歌曲音乐美学

李 焕 之

“八十年代”是一个响亮的有号召力的概念，我们的青年人都以自己是“八十年代新一辈”而感到自豪。无疑的，八十年代是我们社会主义祖国走向繁荣昌盛的四个现代化国家的新的起点，这个壮阔的远景是我们全国上下、万众一心为之奋斗的宏伟目标。今年——一九八二年是我们迈进八十年代的第三个年头，已经走过了这伟大年代的四分之一的征途了。我们的国家能否建成一个具有高度物质文明与精神文明的社会主义国家，八十年代是关健性的年代。我们的文化艺术在八十年代里，已经和将要为建设社会主义的精神文明做出什么样的贡献呢？

一个时代有一个时代的歌声。当我们从七十年代末走进了八十年代初期之际，回顾一下这几年来歌曲创作的状况，走过了什么样的道路，出现了什么样的问题，取得了什么样的成就等，我想，对今后歌曲创作的繁荣发展是会有所补益的。当前歌曲创作状况如何？我们常常说：“群众没有好歌唱”；“创作远远不能满足群众的需要”；“存在很大的差距”等等。这种说法，三十年前我们说过，二十年前我们也说过，今天仍然如此，那么到了二〇〇〇年是否还会这样说呢？

我并不是说歌曲创作的状况十分良好。不是的，当前歌曲创作中需要探讨的问题很多，其中关于创造“这一代人的美”的问题

是大家非常关心，关系到歌曲创作发展道路的大问题。也就是说，八十年代我们要创造一种什么样的新音调，建树一种什么样的新乐风，这是近年来大家经常谈论的题问。粉碎“四人帮”后，对歌曲创作的状况存在着一些不同的看法，因而对歌曲作家所作的努力，成绩如何？倾向如何？问题何在？也就有着不同的估计。歌曲创作的发展道路从来不是孤立的，它总是在一定的社会思潮的影响下，在一定的美学观点与创作方法的指导下探索、向前。

思考与探求

经过了十年动乱之后，我们的国家从“四人帮”所造成的灾难性的浩劫中获得了新的生命，我们的文学艺术重新焕发了春青，广大的音乐工作者为祖国的第二次解放而纵情歌唱。但是，严重的内伤与外伤给予我们精神上、思想感情上与艺术思维等方面的桎梏，不是一下子能打破和脱摆的，极左思潮与“左”的思维逻辑，成了我们创作实践的绊脚石，每前进一步，都要受到它的干扰。在这种状况下，打倒“四人帮”都过了两年，可是我们歌曲创作的步子还迈得不大，创作思想很不解放，因而创作的题材、风格、品种和手法，都显得单一、雷同，不多样，不丰富，不抒情，缺乏新鲜感。

一九七八年九月间，中国音乐家协会在武汉召开了声乐作品创作座谈会，被“四人帮”禁锢了十多年的“抒情歌曲”，重新又提到了创作的议题上来，成为这次座谈会探讨的中心。这是一次号召打破框框，鼓励创新，促进思想解放的会。在讨论中，很自然地就接触到爱情歌曲问题，因为这是一个特别禁区，不仅“四人帮”不允许它的存在，就是在十年浩劫之前的两年多里（即从一九六四年之后），爱情歌曲就已经被列为“小资产阶级情调”的产物了。本来，在我国革命音乐园地里，并不是没有爱情歌曲的地位，只是爱情主题在我们的美学范畴里，不是什么“永恒的主题”，不过是现实生活中的

一个侧面罢了。这次会议之所以突出了爱情歌曲的地位，一方面是为了批判“四人帮”的文化专制主义，冲破禁区；另一方面是把抒情歌曲的创作加以强调，把爱情歌曲作为突破口，借以排除歌曲作家心中“余悸”。

本来，“爱情”同“抒情”在美学上并不是同一的概念，但爱情主题的提出，却成为歌曲作家进一步去思考、并在创作实践中去探索的美学问题。音乐的美要具有赏心悦耳的价值，要能满足广大听众的艺术审美需求。但是一讨论到爱情主题时，总免不了要考虑到：爱情歌曲占多大的比例，如何对青年进行正确的恋爱观的教育，如何培养青年人的高尚情操等等。当然这些是应该首先考虑的，但是这些概念并不能代替生动的、自由而广阔的艺术创造，更不能因此而束缚作曲家的开拓精神。

在一九七八年的座谈会上，大家提到毛泽东同志所作的《贺新郎》（——“挥手从兹去”）就是一首描写爱情的诗词，如果为它谱曲，未尝不可在音乐上创造出新意来。座谈会后，瞿希贤和我都曾为《贺新郎》谱了曲。当时我想：象毛主席这样一位伟大的革命领袖，在爱情上的悲欢离合，得以在他的诗词中尽情地抒发出来。这是一首很有深度的抒发革命者情怀的诗篇，它给予作曲家以广阔的音乐思维的天地。我创作这首曲子，是想在抒情歌曲领域内，探索一种既深情又富于浪漫主义的艺术境界。于是我采用了广东南音的韵调，用女声合唱的形式，并在前奏和间奏的音乐中，用了近似潮州丝弦乐的旋法，写成了如下的曲调：





我把“苦情重诉”重复了三遍，一遍比一遍慢，以加深词意的渲染。不过，这样一首爱情题材的合唱曲，是属于“严肃音乐”类型，还不能算是真正的爱情歌曲，青年人不能拿它当作“小夜曲”来唱。

我觉得，爱情歌曲要写好并不容易，问题不只在于有没有“正确的恋爱观”和“高尚的情操”等概念作指导思想，而重要的是对青年人爱情生活中的美好心灵，挖掘得深不深。歌词与音乐所要表现的爱情生活，不能只停留在生活的表面现象上，或者是诙谐逗趣，要不就是“送出发”、“盼回乡”、“夸模范”或者是“共同搞四化”之类的缺乏情真意深的内涵。譬如当时开始陆续在歌曲刊物上发表的一些爱情歌曲，有《我送你出发去远方》、《这样的姑娘我不爱》、《明年花开望你来》、《妈妈呀，听我告诉你》等。一看标题，就大概知道其内容了。不久，看到了金星、晓光作词，生茂作曲的《林中的小路》，这才是一首情景交融的爱情歌曲，它的歌词和曲调是这样的：





的确写得有情有意，也有在宁静的夜晚，一对情侣默默无言的意境。这是一首供专业独唱演员演唱的歌曲，由于行腔略嫌繁复，一般青年人可能唱不了。

在抒情歌曲的其它题材方面，当时也陆续出现了一些较好的作品，如《边疆的泉水清又纯》(凯传词、王酩曲)，《祝酒歌》(韩伟词、施光南曲)，《我们的生活充满阳光》)集体词、吕远、唐河曲)，《大海一样的深情》(刘麟词、刘文金曲)……等等。由于歌曲作者的努力探索和创造，歌曲创作的面貌在开始改观，呈现了生机勃勃的景象，歌曲的情趣不落俗套而有所创新，象《大海一样的深情》吸收了闽南地方音乐的特色，把大陆与台湾人民的一往情深抒发得比较动人。接着，中央人民广播电台与《歌曲》编辑部联合举办了“听众喜爱的广播歌曲”评选活动，最后选出十五首较好的抒情歌曲，这在当时群众音乐生活中是一件大事，也是音乐界的一件大事，由此引发了一场关于抒情歌曲发展方向的座谈和辩论，再加上有些电影和电视插曲在群众中影响较大，如《三峡传说》中的《乡恋》一歌，连同电影《小花》的插曲《妹妹找哥泪花流》，便是当时论争的焦点(这里暂且不谈这两首歌曲之得失)。以上这些，就是歌曲作家经过思考与探索所创造出来的产品，它反映了群众

与歌曲作者在对待音乐的美这个问题上，在追求新的音调、新的风格、新的表现手法上存在着不同看法、不同的审美观。观点的分歧，归结到一点就是：想要创新，想要打开局面，随之而来的就是如何对待海外流行音乐的影响问题。

由于打倒"四人帮"后，我们国家在经济、科学、文化等方面实行开放政策，海外的流行歌曲、流行音乐乘虚而入，这些东西在青年群众中很快就流传开来，开始引起了文艺界与音乐界人士的关注。在音乐的专门家中，注意到这些流行音乐这样快就在相当的范围内为人们感到兴趣，甚至不少人为之倾倒，着了迷似地追求它。难道来自资本主义社会的流行音乐同社会主义的生活风尚、艺术情趣，竟然有共同的东西，甚至比社会主义的音乐还"动人"？这些流行音乐有什么艺术魅力？是否值得我们参考和借鉴？这就不能不引起人们思索和探讨：这些流行音乐是否有美的价值？它是否代表着一个"时代"的审美观？科学、文化与工农业建设的现代化同外来流行音乐有什么必然的联系？……等等。这一连串的问题，是音乐理论、音乐美学问题，同时也是一个社会思潮问题。当理论家们还没有来得及深入探讨时，歌曲作者们已经开始在创作实践上作出种种不同的答案了。

借鉴与仿效

海外流行音乐对我们的影响，是不容否认的事实。所谓"流行音乐"是一个广泛的含义，它包括多品种、多样式、多风格的通俗音乐形式，除去通俗的器乐音乐、迪斯科和各种舞曲外，无非是指来自香港歌星的"时代曲"。我们常用的"港台歌曲"一词，似乎不甚确切，也不精确。既然包括台湾的歌曲，那么我们平时听到的可以大致包括：台湾汉族民歌、高山族民歌、台湾作曲家创作和编曲的民谣曲（如《农村曲》）、台湾校园歌曲（也包括《绿岛

小夜曲》)以及某些台湾电影歌曲(如《橄榄树》)等。当然，台湾也有夜总会、酒吧间、舞场的音乐，但这方面传到大陆来的很少，也没有多大影响。我认为，对国内社会风气起着不良影响的主要是香港歌星演唱的“国语时代曲”(目前香港更流行“粤语时代曲”，这只能在广东、广西地区流传扩散，在其它地区是不怎么流传的)。

记得一九八〇年四、五月间在北京召开歌曲创作座谈会时，大家对香港“时代曲”的影响，作过一些讨论，并分析了我们某些创作歌曲是否仿效“时代曲”的情调、旋法、节奏以及演唱的格调、气声等。当时香港时代曲对我们创作的影响还刚开始，在座谈会上，能够作为例证的主要有一、两首歌曲，但看法并不一致。有人从旋法上，有人从情调上，有人从演唱的风格和气声的运用上，认为它们有仿效之嫌。

对于来自香港、台湾的一些通俗歌曲和流行歌曲，以及来自日本、美国和西方国家的流行音乐，应该具体分析、区别对待。它们有的是器乐音乐，或者是把西欧古典音乐名作改编成通俗乐队音乐，有的是按照酒吧间、舞场的格调，一律以爵士乐队的手法，加上各式电子乐器，对古典名作加以变形演奏，以迎合一部分市民阶层的口味，在声乐曲方面，除了夜总会的迪斯科、摇滚乐之类以外，也还有名目繁多的品种，如“乡村音乐”、民间歌舞音乐、民俗歌曲、歌谣曲和电影插曲等等。在这些流行音乐中，以迪斯科、香港时代曲和台湾校园歌曲、台湾民歌(如《天黑黑》)为专业音乐工作者所感兴趣，在国内群众中影响较大。我以为，作为一个职业的音乐工作者，应该见识一下除了古典音乐、现代派音乐之外的各式各样的流行音乐、通俗音乐。就是对香港时代曲，也不妨作为开阔眼界而加以注意，甚至对它们作一些专题研究，从社会学的角度，从我国三十年代黄色歌曲的发展史的角

度，或者从资本主义社会中音乐艺术的没落腐朽的一面来加以观察。当然，从广义的“时代曲”来说，它们也存在着多样性，其中有些生活歌曲，一般的爱情歌曲、幽默诙谐歌曲等，也可以说是形形色色的资本主义社会生活在歌曲中的反映。

对于那些属于靡靡之音的货色，根本谈不到什么“借鉴”。近几年来，我们经常听到这样的说法：香港某某歌星的演唱是否也还有一些可资借鉴的东西呢？譬如她唱的歌曲容易上口，吐字清楚，声音有表现力，这就是她之所以有相当数量的捧场者、她的歌唱有一定“艺术魅力”的原因……等等。这些因素不过是艺术手段，是任何社会阶层中的歌者最起码的条件，不然，她的歌唱就不能生存下去，就要被淘汰掉。反过来说，如果我们自己创作的歌曲唱起来拗口、蹩扭，歌者吐字不清，声音表现力不高，难道就必须向香港歌星去学唱不成？

在外来的各式各样的流行音乐、通俗音乐中，有一些比较正派的，或者是一般的抒情歌曲、生活即景歌曲、诙谐歌曲、民谣曲等，其中有些在艺术表现上是有特色、有可取之处的，可作为我们的借鉴。至于台湾校园歌曲、民歌民谣曲或者是台湾作曲家创作的某些电影歌曲，我们不应把它们与香港时代曲混为一谈。因为它们反映了台湾同胞——尤其是台湾青年人的生活和愿望。有的歌曲表现了对祖国、对家乡、对生活的热爱，有的反映了他们精神上的郁闷和痛苦，也有一定的寓意和哲理，在音乐表现上有它自己的特点。尽管目前大陆和台湾的社会制度不同，但都是我们国家的文化艺术的一部分。台湾民歌民谣曲和校园歌曲被介绍到大陆来，受到广大听众、青年学生的欢迎，也受到音乐工作者的重视，并从中吸取有益的东西。大陆同台湾在音乐上的交流，互相影响，相互借鉴，这是最近几年来的新发展。

以上所谈，无非是想说明近几年来我们的歌曲创作受到了各

式各样外来流行音乐的影响。这种影响虽然出现了一些消极的东西，但也促使我们在音乐思维上、音乐表现手法上（如旋法、节奏、伴奏乐队写法）等方面，获得一些新鲜的想法。我们的歌曲作家是在探索、追求一种八十年代的新音调、新风格，但在探索的过程中，切忌把仿效人家的模式当作“新鲜”的创造。事实上，这种仿效已经出现在我们创作、演出的某些方面了。譬如歌曲伴奏的写法：仿效爵士乐队的架子鼓节奏；在两个乐段衔接的空隙，就来一下○××××××的鼓声（这在电影、电视音乐中也屡见不鲜）；还有沙槌和电吉他的滥用；歌曲的结束句，也喜欢摹仿香港时代曲那种“尾句多次重复法”。另外，在歌曲的节奏、调式的处理上，在题材上，仿效台湾校园歌曲的也不少见。譬如一种短促的节奏音型和羽调式的音调进行，象下面的例子：



有一些台湾校园歌曲艺术上是有一定特色可资借鉴的，在旋律的进行、节奏的安排和音韵的构成等方面，都有不少比较活泼的音乐构思，善于表现富于生活情趣的题材。但对于这些长处，只能是借鉴和参考，而不是摹仿。

摹仿是否可以代替创造？这个问题似乎有争论，有人说摹仿是必经的过程，象小孩子学话一样，没有“鹦武学舌”的过程是不行的。看来言之成理，不过，学习是学习，而作为艺术家的创

作，总不该把自己降低到处在学习的初级阶段中，去“牙牙学语”吧。摹仿不是艺术创造，更不能代替创造。借鉴是必须的，但不是照抄或仿效。

外来的流行音乐并不代表一个什么“新”的时代音调、“新”的表现手法，它们是特定的社会意识形态在音乐上的体现，其中不少是以商业利益为主的一种“商品”，随着社会思潮的变化而自生自灭。今天是时髦的东西，明天就成了过时的商品而无人光顾了。如果误认为这种音调、情趣是八十年代的东西，那就会误入歧途而被历史所摈弃。

走自己的路，就是音乐艺术发展的必然规律。

丰富与贫弱

近年来曾经举办过一些优秀歌曲评选活动，譬如一九八〇年初的“听众喜爱的广播歌曲”评选（由中央人民广播电台文艺部与《歌曲》编辑部共同举办），一九八〇年十月的“全国优秀群众歌曲评奖”（由文化部与中国音乐家协会联合举办），一九八二年初的“八十年代新一辈”征歌（由中央人民广播电台文艺部与共青团中央文体部共同主办）等。另外，还举办过两次“全国少年儿童优秀歌曲评选”。各省、市、自治区文化局、音协，以及《歌曲》编辑部也都分别举办过这类评选活动。从这些评选出来的优秀歌曲和不少没有参加评选但也是比较优秀的歌曲来看，不论题材的广度，体裁、风格的多样，艺术表现手法的多采多姿，可以说，八十年代的歌曲音乐，正呈现着生机盎然的风貌，我认为歌曲创作的主流是好的、令人欣喜的。

在这许多好的和较好的歌曲中，题材是广阔的，它们反映了我们社会生活的种种风貌，抒发了各行各业的人们——特别是青年人的志趣、生活中的感受和理想的憧憬，也提出了人们在对生活

的思考和认识中所体验到的哲理性的问题。关于题材所反映的丰富内容，不能只从是否重大题材来判断，而生活面的宽广与否却是更重要的。最近一年多来，歌曲的题材已逐步向着广大的农村生活深入了，这是一个突破。开始改变了那种只看到城市知识青年，看不到广大地域的青年，或者只看到一小部分城市中的待业青年和失足青年，而看不到生活、劳动在四化建设岗位上的广大青年人的偏向。如果说农村是个广阔的天地，是可以大有作为的话，那么，在广大农村的生活海洋里，就有许许多多生动形象提供歌曲作家的艺术构思以丰富的原料，提供新颖的思维和题材。譬如过去不少歌曲都唱着“大河涨水小河满，大河无水小河干”，而如今新经济政策的施行，使得大河与小河的关系摆对了。《小河流水大河满》这首歌，唱出了一个道理：“小河无水大河干”。农村的大好形势，激发了歌曲作家的美好灵感，兴奋地唱出了《在希望的田野上》。当老农民听到了《如今下雨队长笑》(王森词，葛礼道曲)这首歌，都禁不住咧开嘴笑了起来，它的确唱到社员心坎里去了：

稍慢 诙谐地

1.过去下雨天，队长急得跳，任他双手
2.如今下雨天，队长乐得笑，不用再动

拱，任他大声叫，社员们丢开了
员，不用再吹哨，社员们家家(哟)

田间的活(哎)，一窝蜂都往家里跑，
锁上了门(哎)，一股劲都往田里跑，

渐快

往家里跑，往家里跑，跑呀跑，跑呀跑，跑呀跑，
往田里跑，往田里跑，跑呀跑，跑呀跑，跑呀跑，



多么幽默风趣的歌声、生动的语言、活跃的音调。歌曲题材与内容的丰富多彩，是来自生活海洋的无比丰富多采。

与农村歌曲相比，歌唱工人生活的作品似乎薄弱一些。不知为什么工业战线的生活面非常宽阔，工人弟兄们创造了巨大的物质财富，他们走在四个现代化建设的最前列，用汗水与心血浇灌祖国建设的广大园地；但是反映工人生活的歌曲却比较贫弱？这是一个值得思考的问题。在一些评选出来的优秀歌曲中，我发现了两首从不同角度反映工人生活面貌的歌曲，一首是《美丽的心灵》(陈雪帆词，金凤浩曲)，另一首是《我是个采煤的黑小伙》(张枚同词，刘德昆曲)。前一首是写清洁工人的歌，后一首是写煤矿工人的歌。前者着重写情，虽然她们(他们)整天同垃圾、尘土、污水打交道，但她们有着洁净美丽的心灵，用她们的劳动，去"描绘祖国锦绣美景"。歌曲着重揭示她们美好的内心世界，而没有去写扫帚、垃圾车、洒水车等劳动工具和劳动过程；后者虽然也表现出煤矿工人的自豪感，但在"煤"字上花费了较多的笔墨，如歌词中写道："……什么歌？煤的歌，煤层、煤巷、煤机、煤溜和煤车，歌不离煤，煤不离歌，我象煤，煤象我，哈哈……，心里都有一团火！"两段歌词总共十八句，"煤"字就用了二十二个。从音乐上来看，前者是抒情的，曲调委婉动听，有美感，表现出清洁工人爱"美"，从事着创造"美"的高尚劳动；后者抓住"黑"和"煤"的特征，音乐却是豪爽而乐观的，为这样一首词谱出了动听的曲调是难能可贵的。不过，我觉得写煤矿工人的生活感情不必老在"煤、黑"上着笔，有一首这样的歌也就可以了。创作的工人歌

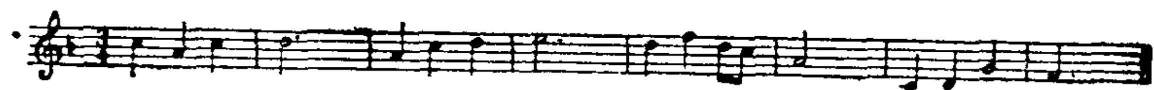
曲在数量上本来就不多，而要写好更是不容易。生活是丰富的，而歌声是贫弱的。我看是一个创作方法问题，音乐上的现实主义创作方法主要是写人的内心世界，而不是去写煤，写钢铁，写车床、写电子计算机，也不是着重去写劳动本身。我们的青年工人很需要抒情歌曲，有的工人说："工人歌曲并不就是干、干、干，也应该抒发工人的情怀。"也有的工人说："现在大家的物质生活有所提高，精神生活就需要有新的粮食、新的燃料，歌曲要有新的时代感。"还有一位汽车司机说："生活就是大辞典，那里有美好的诗句，有最动听的乐章，歌声来自生活。"这是多么朴素的现实主义美学观。

人的精神生活是十分广阔的、丰富的，当物质生活还不是很富足的时候，精神生活可以超越物质生活的局限，去追求精神上的富有。音乐艺术就是要为人们创造美好的精神生活的食粮。

抒情歌曲是人们生活中的亲密伙伴，它较进行曲、齐唱歌曲似乎更便于人们在休息时哼唱，所以近年来抒情歌曲以压倒的优势深入到群众音乐生活的各个场合中去。抒情歌曲多是件好事，同十年浩劫前的十七年相比，这是一个大变化、大发展，优秀的抒情歌曲也比十七年多，而且出现了一种新的抒情风格，创造了不少令人神往的优美的曲调。这方面的例子不胜枚举，可以说我们八十年代的抒情歌曲、艺术歌曲正在成长发展中。象电影《海外赤子》中的插曲《我爱你，中国》和《生活是这样美好》（瞿琮词，郑秋枫曲），《年轻的朋友来相会》（张枚同词，谷建芬曲）、电影《知音》插曲《知音》（华而实词、王酩曲），电影《牧马人》中的《敕勒川》（北朝民歌，黄准曲），《再见吧，妈妈》（陈克正词，张乃诚曲），《军港之夜》（马金星词，刘诗召曲），《当牛皮鼓敲响的时候》（韩伟词、施光南曲），电影《带手铐的旅客》主题歌《驼铃》（王立平词曲），还有象蒙族歌曲《阿尔斯棱的眼睛》（克宾词，那日松

曲)等。这些歌曲从不同的生活面创造了不同类型的抒情的美，它们的音调有各自的特色，显示了作曲家独到的创造，出色地发扬了民族音乐传统的美；其中有新一代青年人的神采飞扬的自豪感，也有对祖国、对生活的无比热烈的情怀。

但是，当我们为这些新颖的创造而感到万分欣喜的同时，也深感到抒情歌曲的创作还有它贫弱的一面，这就是为数不少的歌曲缺乏充实的感情和思想内容，空泛的、不知所云的、言不及义的词句，雷同化、单一化的音乐语言，缺乏作者的独创性而陷入因袭、摹仿的囹圄中。也有一些抒情歌曲喜爱追求一种“淡淡的哀愁”的音调，好象要抒情就要仿效这种旋法——可以说是一种“时兴的音调”。这种状况的形成，一方面是由于很多抒情歌曲是电影的插曲，这些电影的题材又常常是描写“四人帮”所造成的创伤，悲剧性的情节使电影歌曲带有哀伤的情调。这种“淡淡的哀愁”音调也反映了某一个时期的社会思潮——生活空虚与不满现状的郁闷情绪。如果从音乐上来分析，也可以找出这种特征的手法来，那就是多用先现音或延留音，把曲调的棱角磨平。举个例说，如果旋律的骨干音是这样的：



那么，加上了先现音与延留音就成了一种比较柔和的软性的音调了：



当然，某种创作倾向的形成，主要还是创作思想与创作方法问题。

另外，歌曲创作还有比较贫弱的一面，就是声乐作品的样式和品种不丰富，抒情歌曲中以专业性独唱曲居多，群众能唱的抒情曲太少；叙事曲、表演唱、小合唱、对唱、说唱体的声乐作品也都没有得到应有的重视。因此，近几年来的声乐作品显得品种过于单一。建国以来，我们的各种品种的声乐作品曾取得过比较可观的成就，应该继续发扬这些成就，使得多品种、多风格的声乐作品都能继续获得发展，让我们的声乐创作园地出现一个多采多姿、百花竞放的繁荣景象。

阴柔与阳刚

近两年来，随着歌曲作者对生活的观察、体验、认识的逐步深入，歌曲创作不仅在题材上逐步扩展、宽广，音乐的体裁、风格、情趣也越来越丰富。这说明歌曲创作在探索、开拓新的时代音调和风格也在向前发展、深入。从最近的“八十年代新一辈”征歌的情况看来，在一百首候选歌曲中，出现了不少富有新意的作品，歌曲作者包括老中青，歌曲体裁除了抒情歌曲之外，还有一些雄健明朗的进行曲与合唱曲，这又是一个新的突破。

如果说前一阶段在歌曲创作上偏于追求阴柔之美，那么，随着我国四个现代化的建设热潮的到来，建设社会主义精神文明的热潮也必将到来，仅仅是阴柔之美是不能完全满足人民精神生活的需要的，广大群众的音乐生活不能只沉没在一种柔美的、宁静的甚至有些哀伤的情调之中。当前，正是人们振奋精神，争为建设两个文明作出贡献的大好时光，我们的歌曲创作必须合着生活前进的步伐，适应群众更宽广多样的审美要求，使阴柔与阳刚之美兼而有之，才能真正反映出我们八十年代新一辈的美好心灵与奋发有为的精神力量。

这些年来，进行曲这种体裁不太受欢迎，成了歌曲创作中的

贫弱环节，虽然也有歌曲作家写了一些，但“歌多声少”，没有机会被演唱出来。一九七八年春，在全国第四次妇女代表大会前夕，王健、李群和我共同创作了一首给大会的献歌《中国妇女新一代》，当时我们比较满意地写成了这样一首进行曲，既有矫健行进的气势，又有明快开朗的音调，唱起来一定容易上口而又朝气蓬勃。



现在看到“八十年代新一辈”征歌中，有不少新型的进行曲，十分令人兴奋。这些年一提“进行曲”，总给人一种“高、快、硬、响”的错觉，这是“四人帮”把这种体裁给践踏坏了。进行曲只不过是具有行进节奏的特点，它的题材可以广泛多样，并不一定都是什么重大题材。而它的音调、韵律却可以写成多种风姿，或是矫健明快，或是豪壮有力，或是轻盈跃动，或是欢欣鼓舞。“征歌”作品中，有《振兴中华》(雷风鸣词，赵玉枢、王锡仁曲)的开阔豪放，也有《八十年代的年轻人》(郑南词，宗江曲）的意气风发，有《我爱祖国》(吕远词曲)的情深意切，也有《我穿上了新军装》(仲照理词，葛礼道曲)的洋洋自得和《我爱大自然》(晓光词、白诚仁曲)的朝气蓬勃。这些进行曲写的各有特点，意境新颖，互不雷同，十分难能可贵。进行曲是一种群众性的歌曲形式，它具有精干、凝炼、单纯的艺术概括力。优秀的进行曲让人百唱不

厌、爱不离口，不但适合集体行进时歌唱，即便是一个人或三五成群地行走时哼唱，也会使人怡然自得。进行曲既然贵在精炼，又是群众化的曲体，所以一般音域不宜过宽，以八度到十度、十一度最为适当。象《我爱大自然》这首歌，就有这个特色，请看它的曲谱：



多么简练明快，音域只有一个八度，唱来容易上口，可以反复咏唱而不觉厌烦。

我听过一首美国歌曲《质朴的礼品》，是一首进行曲，看来还是一首群众性很广的通俗歌曲，它的曲谱是这样的：





（此曲根据录音记录，可能有不够准确之处。）

这是一首典型的单二部曲式——AABA，音乐十分质朴动人。美国作曲家阿伦·柯普兰曾经把它作为舞剧《阿帕拉齐亚山区的春天》音乐的素材，来表现山区人民的婚礼景象。我引用这首美国歌曲只是当作参考性的谱例而已。

“四人帮”的“高快硬响”确实让人听厌了，所以近年来一提起进行曲就以为是干喊口号、枯燥乏味的东西，要不就是战斗性强，唱起来比较吃力。这是极大的误解。其实优秀的进行曲也有它本身的抒情性，有的很富诗意，是具有高度的艺术性，又有迷人的魅力之作。

再从“征歌”中的作品看，抒情歌曲这种具有阴柔之美的艺术，其风格也有了明显的扩展与突破，已经很少有哀伤的情调了。不少作品情绪开朗，有一股沸腾生活的热流，给人以鼓舞。譬如《校园里有一排年轻的白杨》（叶延滨词，刘天礼曲）是用四三拍写成的抒情曲，但不是圆舞曲，表现出对生活的热爱，也体现了青年朋友之间相互勉励的真诚友谊。歌曲如下：

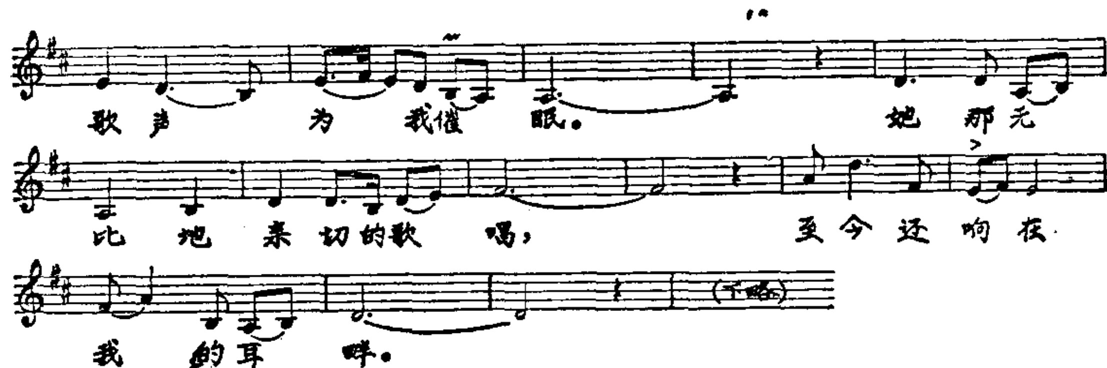




这是一首美好的校园歌曲，可以说阴柔与阳刚之美兼而有之。抒情的旋律写得很朴实却不落俗套，流露出纯真的感情，三拍子的节奏处理得很自然，唱到“要珍惜春光”时，节奏紧凑，语意恳切，音调一层层往上推进，发展得很有逻辑，表现出分秒必争的迫切心情。这首歌曲写得十分精炼，容易上口，既适于群众集体歌唱，也可单独自由哼唱。歌曲创作贵在单纯精炼，音调鲜明有特点，抒情歌曲就应该是这样。现在有的抒情歌曲，音调与结构越来越繁复，音域越来越宽，只有独唱家才能胜任。甭说群众歌唱，就是欣赏起来也觉得不轻松。有不少抒情歌曲喜爱用三拍子的圆舞曲节奏，但写得呆板、冗长，有些字和音堆砌得拥挤不堪，不自然，不舒畅。

再看看下面这一首慢三拍子的具有深切的阴柔之美的抒情曲《母亲的歌》(李幼容词，肖江曲)：





这是一首女中音独唱的抒情曲，我认为这就是“艺术歌曲”。海外有的音乐界人士认为中国的“艺术歌曲”太少，其实这是由于美学观点的缘故，使他们不能认识到我国的“艺术歌曲”在解放以后的三十多年里，有了新的发展。“艺术歌曲”的标准是什么？不言而喻，即要有较高艺术性的歌曲。所谓“艺术性”，应该包括三个方面：一是具有深刻的、感人至深的音乐的美；二是具有演唱技巧上的一定难度；三是要有较高艺术水平的钢琴伴奏（或者是乐队伴奏）。我认为第二个标准不是绝对的，所谓的演唱技巧难度，有的是用较多的转调，有的则是用宽广的音域。但我们有许多独唱曲都不需要明显的转调，而是要在平易之中见高深，这就需要演唱者具有艺术表现的魅力。《母亲的歌》应当唱得情深意切，感人肺腑。这样，即使没有明显的转调，也算得上够水平的艺术歌曲。

“征歌”中还有几首作品值得一提，它们是《草原唱晚》（张东晖词，杨正仁曲）、《家乡的小河》（义·巴德荣贵词，任义光曲）和《雨打芭蕉淅沥沥》（任红举词，张卓娅曲）。我之所以提这三首作品，是因为它们写得的确很不错，在音乐的韵味上都有着浓郁的地方特色和不同民族生活的不同情趣，色彩迥异，风味别致，音乐构思新颖，每首曲子都写得精炼紧凑，没有什么多余的东西，听了耐人回味。其中不同特色的民族音乐调式的应用也有新的创造和发挥，但仍能保持其浓郁的民族风味。

总之，抒情歌曲所抒发的深情的美，同进行曲所表现出来的

生活在前进的动力美，有着异曲同工之妙。我们要创造更多的具有阴柔与阳刚之美的精神财富，成为推动生活前进的精神力量。

“代沟”与长河

“一代人有一代人的美”和“两代人之间有一道鸿沟”，这两句话的含意并不完全相同。但如果从后一句话的观点来解释前一句话，那么，是不是说：两代人的审美观是否是对立的呢？两代人各自所创造的美能否共存呢？既然是鸿沟横在两代人之间，那问题就严重了，由此引伸下去，就会得出这样的结论来：老一代人所能享有的艺术珍品，到了八十年代岂非都成了陈旧的、过时的“历史垃圾”了吗？

“代沟”一说，是近两年才有所闻。我在去年三月到香港出席“亚洲作曲家大会”期间，才听到“代沟”之说。据云：这是西方世界老一代与青年一代之间，在道德风尚、生活情趣和艺术审美观各方面都表现了分歧。如在对待现代流派音乐的态度上，有的青年音乐学生和青年音乐家是狂热地追求，而不少老艺术家却极为反感；又如对待时兴的流行音乐，诸如摇滚乐、迪斯科之类，不少青年人是如醉如痴地沉迷其中，而老一代人则视之为邪门歪道等等。作为社会问题来看，我对当今资本主义社会了解很浅，不想加以评论。至于在我们的社会主义国家里，把西方的“代沟”一词搬过来套用，我看不甚恰当。

“一代人有一代人的美”这句话，我觉得不必绝然反对，但是这句话只说对了一半，还有另外一半应该是：新的一代人所能享有的美要比前一代人更为丰富，他们不只是创造了自己这一代人所需要的美，而且把前人创造的美的成果也继承下来，以丰富现代人在精神生活上的多方面的需求。应该肯定，一代人必须要有一代人的美，这是一个不断创造的结果。如果一代人不能有自己

一代人的美，只会张开双手去享用前人创造的成果，那么，历史不就停止不前了吗？

每一个老年人都曾经有过自己的青年时代，那是一个最富于幻想和进取精神、勇于创造革新的黄金时代。因此，老一代人很能理解青年人应该有的远大的志向和抱负，他们要在前人创业的根基上，继续创造自己一代人的新生活，今后的历史要由他们来写，高度的物质文明和精神文明主要靠青年一代人来建设和开创。但是强调“代沟”理论的人却认为“这一代人”（指八十年代的青年人）“有英气、有锐气”，而五十年代的青年人，除了那些被打成右派的人以外，都是“棱角磨没了，变成了少言寡欢的顺民”（请参看《词刊》一九八一年第一期《繁荣创作，活跃理论》一文中的发言）。这种看法是不符合历史实际的。我国五十年代的青年人，没有被打成右派的是绝大多数，他们在新中国处在欣欣向荣的年代里，学习了业务，掌握了技能，成为有一定文化素养、有一定业务能力的新的一代人。八十年代的今天，他们已是中年人了，在建设四个现代化的各个岗位上，他们是一批骨干力量。在我们今天歌曲创作的队伍里，不少创作出许多为群众所喜爱的抒情歌曲的词作家、作曲家，不正在五十年代成长起来、而现在已经是中年人的艺术骨干力量吗？

人类历史是一条浩瀚的长河，它将永无休止地奔腾向前。八十年代是一个继往开来的年代。八十年代的审美标准，也应该在尊重前人所创造的美的财富的基础上去发挥“新一辈”的聪明才智，创造更新更美的音乐来。

当前所谓老一代人同新一代人的分歧是否存在呢？我认为分歧不存在于两代人之间的“矛盾”，而存在于对于音乐的美的鉴别标准。我曾在一篇文章里论述过音乐的美的标准问题，文章中写道：“音乐所能创造的美是无穷无尽的，任何一个时代的杰出的

作曲家，都创造了前人所尚未完全进入的美的境界，但又不可能把所有的美全部创造出来，他们只能走完历史长河的某一阶段。因此，音乐审美观的标准都有它时代的、阶级的和民族的局限性，而后人在前人的基础上突破了这个局限性，同时又把前人（包括不同阶层的人）的优秀成果作为美的财富保存下来，以供后人享用，继续发挥它们的社会职能"(《音乐的美与审美观在变化》——见《音乐研究》一九八〇年第二期)。

八十年代的歌曲音乐美学，对我们来说是一个新的课题，要完成这一个伟大年代的美学创造任务，不能离开以往的创造成果。所以，当前青年人喜爱什么样的音乐，应该享有什么样的音乐的美，老年人和中年人就有责任去帮助他们提高审美能力。如有些不好的歌曲，经历过三十年代的老年人知道它们在当时曾起过些什么坏作用，但为什么今天有些青年人却认为它是"美"的呢？又如外来流行音乐中的靡靡之音，老年人能够对它们"品"出味来，认识到那是三十年代黄色歌曲的新发展，但为什么今天有的青年人又把它当作"时代的新音调"去追求呢？还有，有一小部分人在音乐晚会上起哄、吹口哨、说下流话，而我们有的歌唱演员却听之任之，而且以博得这些人的叫好为荣，这又是什么样审美标准在起作用呢？正是在这些问题上，我们不能走回头路，开倒车，美丑颠倒。如果说有分歧的话，这是主要的矛盾。

至于每一个时代的艺术创造，总有一个不断探索、创新的过程，对于一种新事物的出现，人们常常不是一下子都能理解和拥护的，而要经过实践的检验，经过在群众的音乐生活中去考察他的创作产品之得失，然后总结经验，继续前进。

音乐美学的历史长河源远流长，我们的祖先和近现代音乐发展历程中的先行者们，给我们留下了丰富的、宝贵的经验与财富，这是人类智慧的结晶。我们要把前人已经取得的成就，作为我们

创造、前进的基础。

让我们老中青的歌曲作家们，更加亲密团结，为创造八十年代社会主义的、民族的新的音乐文化作出更大的贡献！

（原载《音乐研究》1982年第三期）

歌剧美的探索

焦　杰

一、歌剧艺术的综合美

艺术的综合美，呈现在较完善的艺术综合体之中。组成综合体的各种个体之间，存在着相辅相成、相得益彰、相映成趣的关联和作用。从个体美进入综合美——多层次、多线条、多侧面、多色调地塑造完美的艺术形象，其构筑完善的程度，直接关系到能否产生强烈、特异的艺术魅力，能否使综合艺术品自身具有强大生命力这个根本性的问题。因而，历来的伟大艺术家在追求某种新的综合美的艺术表现形态时，都十分重视对综合体的形成条件和表现功能的美学探索。他们在总体艺术构思的指导下，力求使综合体中各种因素在主导因素的作用下发挥各自的艺术优势时，做到互相结合的有机性和完整性；力求从各种艺术种类的结合中，获得一种崭新的、特殊的艺术品种。这样的艺术品种，应在反映生活和产生效果方面具有更大的艺术潜力，较之个体美的表现力更为丰富、更为强大，因而也是更高级的美——综合美。

在艺术生活中，我们也会遇到一些不完善的综合性艺术品。其缺陷主要在于：不是片面强调某一种因素的绝对支配作用，就是采取机械的、相加的或平均强化的办法对综合体中的各种个体进行拼凑，这样就必然失掉了个体间的有机联系，失掉了综合美所要求的在风格创新上的丰富性、统一性和完善性。

人们从不同角度，按不同标准对艺术进行归类和研究，是为了更好地认识和掌握各种艺术的特点、规律和相互间的异同关系，以利于自觉地扬长避短，做到在贴切、巧妙和有效地表现作品的内容的同时，显示出各种艺术门类的独特的形式美的光彩。只有通过调动一切艺术技巧和物质手段，达到了内容与形式高度统一的艺术，才能具有强大的表现力；只有通过艺术表现和感染力的强烈程度，人们才能有效地验证作品的成败及其价值的高低。因此，研究、掌握各类艺术的特殊规律，过细地认识其表现生活的擅长和局限，对于综合性艺术的创作者和研究者来说，就有着特殊的意义

戏剧艺术在自己的历史发展过程中，经过不断地提炼、革新和发展，将众多的艺术种类——文学、绘画、哑剧、音乐、舞蹈、建筑、美术、灯光效果等等，综合融化为一体，形成独特的艺术样式。由于综合融化的方式、方法的不同；民族的、时代的情况的不同；所利用的中心因素的不同等，又形成了戏剧艺术不同的体裁类型和风格类型。如：由于叙述的材料和主要表现手段的不同，有话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧、戏曲之分；根据表现的社会内容的不同，揭示冲突和刻划性格的方式的不同，又有正剧、悲剧、喜剧、悲喜剧、通俗喜剧(通俗喜歌剧)之分。但任何一种戏剧，都必须把握和实现它特有的综合美，否则，艺术家们在各自的艺术天地里，就无法完美、有效地展示自己的社会理想，这一点却是共通的。

无论从音乐的角度、或者从戏剧的角度来看，歌剧都可以说是最充分地体现了舞台艺术综合性的体裁。它熔音乐（声乐和器乐)、戏剧(剧本和表演)、文学（剧诗和台词)、舞蹈、造型艺术等等于一炉，在近四百年的发展过程中，歌剧已经形成为一种有自己特殊规律的、独立的、专门的艺术，它所迸发出的、富于艺

术魅力的综合美的特异光辉，照耀着人们的心灵，激动着人们的意志，净化着人们的情感，给予人们极为丰富的审美感受，从而受到世界各国人民的普遍喜爱。

然而，在论及歌剧艺术的表现功能等问题时，理论界历来众说纷云，其中较有代表性的看法大致可归纳为以下三种。

第一种意见：歌剧是音乐作品。歌剧描述形象的基本手段是音乐，其他综合手段只起从属作用。歌剧作家和理论家们应该从音乐思维所具有的特性和倾向去探讨歌剧的形式和风格特点。音乐语言的规律，典型的音乐音调手段和曲式逻辑，仍然是歌剧艺术表现功能的基础和主要依据。也就是说，歌剧的人物设置、情节安排、矛盾冲突等等，都必须首先考虑到音乐的规律和音乐美的充分体现。欣赏者进歌剧院，主要的是为了获得音乐上的审美感受。歌剧演出的艺术处理，主要由指挥负责，他是最高权威。

第二种意见：歌剧是戏剧的作品。戏剧是基础，是主体。因此，人物性格的完整性、明确性、情节的生动性、冲突的尖锐性、哲理的深刻性、生活逻辑的合理性等等都和话剧一样，是歌剧创作要解决的根本课题，是歌剧的思想、艺术评价的主要依据。音乐在歌剧中只不过是烘托戏剧气氛的手段而已。歌剧的舞台演出，由于运用了多种手段，特别是舞台动作仍然在其中发挥着中心作用，舞台调度更为复杂，因此，演出活动的组织者，艺术处理的最高权威，只能是导演。这两种意见的论争，对歌剧艺术的发展虽然起着一定的推动的作用，但就理论概括的全面性和准确性而言都存在着缺陷。为此，产生了第三种看法：即认为第一种意见过分强调了歌剧的音乐美（实际上是纯音乐性），第二种意见则过分强调了歌剧的戏剧美（实际上是话剧性），他们共同的问题是忽略了歌剧独特美——音乐戏剧性的综合美（可简称为“歌剧美”），而这一点正是歌剧艺术比较完满的创作原则，以及艺术家

们应在自己的创作活动中孜孜不倦地追求的美学理想。

然而，从创作实践来看，历史上真正成功的，具有经久不衰的生命力的歌剧，不论它们的作者是强调戏剧性的格鲁克，还是强调音乐性的莫扎特，或是两者都强调的威尔第、瓦格纳、普契尼、穆索尔斯基、柴科夫斯基，在音乐和戏剧的关系上，总的说来，都没有偏废一方，都自觉不自觉遵循了使二者相辅相成、互相辉映、有机统一的原则。

综上所述，我们认为：歌剧是“音乐戏剧”作品。歌剧的体裁形式特点对体现艺术内容的可能性和制约性，都与音乐、戏剧（话剧）、文学、绘画等等有所区别。简单地将其归入音乐体裁或戏剧体裁都是不够妥当的。否则，我们就无法理解为什么同一个题材可以在话剧、舞剧、音乐和歌剧等等体裁中并存。如《罗密欧与朱丽叶》问世近四百年来，就先后被作曲家们写成交响乐、交响幻想曲、组曲、舞剧，其中同名歌剧的创作和演出，就有十二部之多。莎士比亚另一部名著《奥赛罗》也先后改编成多部歌剧，其中威尔第的《奥赛罗》，至今仍是歌剧舞台上的典范之作。这样的例子，还可举出许多。如果这些歌剧没有自己的艺术特点，是很难想象其存在价值的。

歌剧与音乐、戏剧三者之间存在的共性是必须加以重视的。然而，有机综合了音乐和戏剧两个基础因素的歌剧所具有的新的特质，则更应特别引起人们的注意。

二、“音乐戏剧性”——戏剧的音乐性和音乐的戏剧性的结合

在人类社会生活的原型中，音乐性和戏剧性普遍地存在于那些富于诗意的因素和那些对于大自然和人的优美感受的深情之中；存在于那些相互对立或敌视的思想、意志、愿望的矛盾冲突所激发出来的热情之中。歌剧艺术通过典型的音乐戏剧形象，揭示

出处于社会前进过程中人们的戏剧性的命运和复杂、细致、深刻的情感体验，再现社会生活的历史发展的面貌和本质。因此，歌剧创造的艺术目的，仍然是塑造出歌剧式的典型环境中的典型人物形象。为此目的，历来的歌剧艺术家们，都十分重视音乐的戏剧性和戏剧的音乐性相结合而产生的音乐戏剧性形象。

“音乐的戏剧性”：意味着歌剧的音乐要能适宜于再现有着视觉具体感的人物形象和生活环境，表现规定情景中行动着的、斗争着的人物的内心世界，以及他们的意志、感情变化的深度、广度和强度。歌剧的音乐不同于一般的音乐(纯器乐、交响乐等)之处就在于：它来自情节、从属于情节，同时又从不断推动情节的发展过程中确定了情节。因此，歌剧音乐中的乐句、乐段、曲式结构、音调的风格特色、每种细致的力度变化、速度变化、调性变化、色彩变化、节奏变化以及飞跃与休止等所形成的节奏韵律等等，都要根据人物的思想、意愿、动作、气势、气质和体现情感的、心理的戏剧性矛盾发展运动的需要，而恰当地发挥作用。这样，歌剧音乐和纯音乐之间便有着明显的体裁界限。歌剧的音乐，自然不能象交响乐那样独立自在地发展，以发挥其最大限度的形象概括能力，它必须受制约于一定的人物性格和规定的戏剧情景，发挥其描绘明确、具体、复杂的戏剧情境、动作、冲突的功能。歌剧总谱，不是一般的乐谱，而是一部有着特定性格的人物形象的绚丽多彩的画卷，是活生生的人物的心理动作、形体动作、语言动作和音乐动作互相渗透、结合而形成的音乐戏剧性动作体系。其中，每一个音乐戏剧单位都有着特定的思想和情感的内含，明确的动作目标和特有的意境。而这一切，又是通过以演员的歌唱表演艺术为核心而统一了各种时、空艺术的综合集体来实现的。因此，创作歌剧的作曲家和演出歌剧的指挥家必须懂得和掌握戏剧艺术的一般规律和歌剧的特殊规律，才能表达歌剧艺

术美的理想境界。

"戏剧的音乐性"：意味着歌剧在刻画角色的思想感情和性格、表现矛盾冲突和剧情的发展过程中，使最好的抒情手段——音乐，充分发挥其作用，使歌剧情节的内含实质，通过音乐的形象思维和逻辑结构，通过音乐的语言和形象进行有效的确定和展开。因此，作家在进行歌剧脚本创作时，就不能不考虑到这个极为重要的特点，就不能不改变话剧式的戏剧结构原则和方式，就不能不把戏剧冲突的高潮点孕育于情感激化的强度之中，使叙事性、戏剧性、舞台性和音乐的抒情性高度结合，使典型的创造和意境的创造水乳交融。因此，作家对于题材的选择，主题的开掘，塑造形象和典型化方法，情节的提炼，高潮的铺垫、爆发，内容和形式结合的途径等等，都必须考虑如何使音乐，这个几乎渗透于歌剧的每一个环节的因素，充分地发挥其艺术表现的功能，以展现出特有的戏剧性音乐意境。因此，这就特别要求从事歌剧文学剧本创作的诗人、导演和舞台美术家们应具有相当的音乐文化方面的修养，懂得和掌握音乐艺术的一般规律和歌剧音乐的特殊规律，至少，他们应该是音乐美的灵敏的鉴赏家。这样才能在歌剧创作、演出的过程中，自始至终和音乐家们谐调一致，共同沿着戏剧的音乐化道路，到达歌剧美的理想境界。

歌剧美的理想境界是由社会美和形式美的有机统一而形成。音乐、戏剧、文学、舞蹈、舞台美术等，在共同构成歌剧形式美的过程中，一般地说，是相辅相成的关系。那种无论何时何处总是把某些因素永远置于从属地位的主张，对歌剧的繁荣，不见得有利，而且也不符合歌剧历史发展的实际。有的歌剧，音乐处于为主的地位；有的歌剧，戏剧处于为主的地位；有的歌剧，音乐和戏剧处于平等的地位；在大型歌剧中，如正歌剧、抒情悲剧、抒情喜剧中，由于内容的需要和整体形式逻辑结构的美学要求，如

对比、对称、起伏、呼应、统一、平衡……等等，在不同幕、场、景中，运用不同的方式，发挥不同因素的或多或少、或轻或重、或主或从、或因或果的作用。如《阿依达》和《伊戈尔王子》等等歌剧中，那些著名的舞蹈场面，就是以舞蹈为主；《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》、《伏采克》等歌剧的插乐段，就是以交响乐或交响合唱为主了；普契尼的《蝴蝶夫人》，从第二幕尾部到第三幕头部以及这之间的幕间曲，就是以器乐和灯光布景为主的场面，它把巧巧桑彻夜立盼的情景，刻画得多么动人而又富于悲剧美的境界！当然，这种类型的歌剧，绝大多数是音乐发挥着主体的作用，这是它的特点(我们所说的歌剧发展的历史，一般都以这种体裁形式作为主要的研究对象和依据)。

音乐和戏剧是歌剧的两大基本因素，这两个基本因素，形成歌剧织体流的两根主要线条。这两根线条的贯串交织形成总体结构中的“点”和“面”；这些互相联系着的“点”或“面”，在时间上和强度上达到一致的程度，是音乐的戏剧化和戏剧的音乐化，是表现主观世界的意境性和再现客观世界典型性的能否完美融合的主要标志。因此，对“音乐戏剧性”这一概念的内含进行探讨时，必然涉及到极为多样、丰富的内容与形式两个方面的问题。总之，它是歌剧艺术创作在总体组合关系上，为体现艺术构思，为解决听觉形象和视觉形象的时间流程和空间转移中的素、数、质有机变化、矛盾统一的美学体现的灵魂。它概括和回答了歌剧艺术的审美和创造的独特性问题。这显然是歌剧理论研究中一个重要的美学范畴之一。从各个侧面弄清这个问题，可以帮助我们更自觉地按照歌剧美的特殊规律进行创作，以创造出歌剧化的典型环境中的典型人物形象。

三、歌剧——表现与再现、时间与空间统一的艺术

歌剧受自己艺术材料的多样性和综合性的制约，“艺术真实”（生活真实和审美理想的总和）的美学要求必然通过特殊的途径加以体现。这样就产生了歌剧艺术异于别种艺术的具体的感性外观。总的说来，歌剧的内在特征是表现与再现的统一，它的形态特征是时间与空间的统一。

这里所说的“表现”，主要指艺术对主观世界的揭示，“再现”主要指艺术对客观世界的描绘。艺术中的表现与再现是相辅相成的，没有艺术的再现就没有艺术的表现，而没有艺术的表现也就没有艺术的再现；因为任何感性的再现现实的形象，在艺术作品中，都是作为表现意图的媒介的。反之，任何艺术表现的目的，都是通过生动的感性形象（再现）的塑造而实现的。对客体的再现和对主体的表现辩证统一的各类艺术，由于和对象的关系不同，体裁构筑的材料和方法的不同，它们各自的表现与再现、时间与空间关系的体现，就不可能完全相同或一致。这种表现与再现、时间与空间的侧重和比重的不同，自然使各种艺术的社会作用有些差异。譬如戏剧艺术中的话剧是偏重、擅长再现的动态——时间艺术和静态——空间艺术的综合，语言——动作是它的主要手段。因此，比起歌剧、舞剧来说，更富于冲突的复杂性、激烈性和哲理的认识性，更加注重艺术典型的创造；歌剧是偏重、擅长表现的动态——时间艺术和静态——空间艺术的综合，音乐——动作是它的主要表现手段。因此，比起话剧来说，更富于故事情节的精炼性和感情的激发性，更加注重艺术意境的开拓。以音乐作为主导因素的歌剧艺术，各种组成因素的相互渗透和制约诱发着歌剧艺术家们的创作热情，在为实现“艺术真实”的实践、探索的全过程中，努力地把握好、处理好表现与再现、时间与空间、动态与静态、感性与理性、内容与形式等的辩证统一的关系；演出时自然要从可能达到的最强烈、最深刻的艺术效果出

发，创造卓有成效的、生动的、完整的音乐戏剧性综合美的舞台艺术，使欣赏者在听觉、视觉以及联想方面的活动达到平衡的势态，从而激起情感上的强烈共鸣。也就是说，歌剧的演出必须具有一种奇妙的力量，将欣赏者引入一个活跃的美感天地之中，去感受、体验、想象、玩味、神会、陶醉和领悟。而歌剧表演艺术家最成功的艺术创造，莫过于达到声与情、乐与剧、形与神、情与理的完满一致的艺术境界。这就要求歌剧演员具有相应的艺术美学修养，才能深刻地理解作品的思想艺术内容和明确地把握音乐中的戏剧内含、戏剧中的音乐韵律和意境；才能艺术地将歌唱和表演两个过程融合为揭示艺术形象本质的整体，形成听觉、视觉的平衡感受；才能集中地显示出歌剧综合美的艺术魅力。总之，歌剧演员对歌剧艺术的音乐戏剧性综合美的自觉意识和专业技巧的完整性以及创造性运用的能力，是歌剧演员区别于一般室内乐歌唱演员和话剧演员的重要标志。

关于歌剧舞台体现的有机性、丰富性和完整性问题，历来受到严肃的艺术家们的密切注意。古斯塔夫·科贝在谈到瓦格纳的乐剧创作和舞台体现的革新精神和成就时，曾作过这样生动的描述："瓦格纳的乐剧的演出需要好的唱家，但那唱家已没有压倒一切的势力；反之，他们自身不仅须委身于音乐之中，并且须委身于剧的动作之中。他们是演出的一分子——当然是最重要的一分子，但除他们以外，剧的本身、管弦乐、舞台上的画面也都是重要分子，所以一部瓦格纳的乐剧的精彩的演出，必须是面面俱到而雄辩有力的整体。必须从纯戏剧的观点看是表演得好，必须从纯声乐的观点看是唱得好，必须从纯管弦乐的观点看是解释得好，必须从纯舞台的观点看是演出得好；因为所有这一切的成分是互相关联的。当然，我们都知道瓦格纳是自己为自己的歌剧写作剧本的，由他的剧本上我们可以看出，他是对舞台认识极为深

刻的一个很伟大的戏剧家。”① 确实，瓦格纳对西洋歌剧进行改革的精神和美学原则，是建立在对于歌剧艺术的内在特征和形态特征的独特认识的基础上，是对于歌剧内外部特征有机统一中所蕴藏的音乐戏剧性表现功能的发掘和运用的结果。这和瓦格纳所处的时代有关，和他的哲学思想有关，和文化的传统有关，更和他个人多方面的出众的艺术才能有关，这一切融化在一起，才能筑造出他那理想的、独特的、金碧辉煌的“乐剧”艺术之宫，给西洋歌剧艺术的发展造成巨大的历史影响。然而，他和他的崇拜者们(所谓瓦格纳派)的业绩加在一起，都还远远没有穷尽歌剧体裁的艺术潜力和歌剧艺术风貌的丰富多采。就在他的祖国，卡尔·奥尔夫(1895—1982)就以《聪明的女人》(1943)等十多部舞台作品的巨大成就，使当代德国音乐戏剧生活中，出现了又一座“与瓦格纳相对的整体艺术”② 的新高峰。

《聪明的女人》有着特异的艺术品格和艺术风貌，它充分地显示了作者音乐戏剧“路子”的宽广，手法的灵巧，色彩的丰富，力度的强大，人物形象的鲜明，意蕴的深邃，布局的别具匠心等等，都给人以极为深刻的印象。

奥尔夫如何得心应手地使这部歌剧中的语言、音响、舞蹈和戏剧运动等各种表现因素有机地结合一起，从而创作了一部童话式的，如托·堡所描绘的“如此充满喜剧性、围绕着聪明的女人在金色的底子上去描绘并充满生命力与象征性的、完全独立的舞台作品”呢？关于这类问题，奥尔夫曾经说过一段很有意思的话：“我从不先写剧本，然后再按人们所说的那样去为它谱曲。两者是同时形成的：有时是文字，有时是音乐占上风，但它们始终是以某一种方式紧密结合在一起。词和曲和场面携手并进。”在这位节奏大师的笔下，人们特别鲜明地直感到他的创意的智慧，正在于他能动地掌握和创造出一种充满生命力的节奏运动的形、神组

带，使音乐、戏剧两条主干线的交织发展，在时间和强度上达到了高度的一致性，从而实现了时间——空间，表现——再现的辩证统一。这似乎是奥尔夫“总体戏剧”的审美理想得以有效体现的奥秘所在。

音乐戏剧中的“节奏”是一个含义较广的概念。它指的是综合体中各种因素在反映主客观世界的过程中，运用多种节奏语言，将多种因素结合一起，形成统一的音乐戏剧的节奏韵律。强烈的“节奏运动”既反映舞台时间，又反映舞台空间；既反映舞台气氛，又反映舞台节奏(小节奏、大节奏、微观节奏、宏观节奏)；既反映着角色的外部动作，又反映着角色的心理、情感等内部动作等各方面的形态和精神。因此，音乐戏剧家们从事歌剧、舞剧、戏曲、歌舞剧、音乐剧等艺术的创作活动，对于节奏本质地把握，既需注意音乐中的节奏法，如节拍——节奏的功能和含意，又要注意文学、戏剧、舞蹈、舞台美术等方面的节奏表现形态和感情属性，才能有效地进行关于综合体中统一的节奏韵律的探讨和实践；在艺术创作和欣赏中具有敏锐节奏感，对于发展人们的审美和创美的意识是十分重要的。然而，艺术中的节奏和自然界、人类社会生活中的节奏现象是紧密相关的。我们把自然、社会中以及升华在艺术中的听觉对象，在时间上的活跃而有规律的变化称为“听觉节奏”，把视觉对象在空间上的活跃而规律的变化称为“视觉节奏”。音乐戏剧家能否融汇而准确地感受把握和有效地表现宇宙的次序(时、空节奏协调运动的规律)，是能否创造音乐戏剧综合美的必经途径。

音乐戏剧的节奏学，是一个极为复杂、很有深度的美学命题。当我们讨论到歌剧的表现——再现、时间——空间的辩证统一的问题时，涉及到这方面的现象是必然的。因为节奏运动的纽带在歌剧艺术中不仅具有维系和扭结的功能，而且富有强大的生

命力和强烈的艺术感染力，使欣赏者在强弱、重轻、快慢、实虚、现隐、疾徐、紧松、密疏、刚柔和明暗，以及飞跃和静止等的对比统一、并置交织的矛盾运动中得到生动、深刻地审美感受。

随着人类社会生活的急剧发展，随着社会思潮、文艺思潮的起伏变化，歌剧艺术也面临着流派纷峙，更迭频繁的局面。严肃的，视野辽阔的艺术家们为了寻求新的艺术形式和方法，表现新的时代精神，总是善于和勇于从迥然不同的音乐戏剧艺术的美学思想和艺术方法等方面，吸取和自己的艺术理想相通的东西，从而创作出具有时代的、民族的和个人的独特风貌的艺术品；随着歌剧综合体的因素和综合道路、方法的不断更新，歌剧的体裁界限必然不断地变化和扩大。然而，人们必需根据自己在现实生活和艺术生活中积淀的审美经验，创美的智慧和才能，遵循着表现——再现，时间——空间，动态——静态，内在特征——形态特征的有机统一的艺术规律，将古今中外的时、空艺术的丰富资料，置于“音乐戏剧性”的美学熔炉之中，为展示人类丰富的精神世界，冶炼、溶化、浇铸出、贡献出种类繁多，风格多样，姹紫嫣红的音乐戏剧之花。

四、“性格”——音乐戏剧形象的核心。“性格冲突”——歌剧情节运动的动力和基础。

如何创造生动感人的歌剧形象？如何深入到人物丰富的内心世界去体会、去把握那稳定的、本质的心理特点？如何去体验人物在不同情境中的情感的性质？如何以新颖、独特的戏剧音乐语言，从深度、广度、强度等方面揭示不同人物的情感的质与状？作曲家在运用旋律、节奏、和声、配器等去揭示人物所处的情境和表现形象的外部形态或内在发展时，他的形象思维活动的中心点是什么？等等，这一连串有着内在联系的问题，是必须从根本

上加以探索和明确的。这个"根"就是"性格"——音乐戏剧形象的核心，"性格冲突"——歌剧情节运动的动力和基础。

独特的性格，构成独特的人物关系，产生独特的动作体系，形成独特的戏剧冲突(性格冲突)和情节运动。性格的丰富性赋予各种冲突的展开以多样性，并导至各式各样的生动的音乐戏剧场面。只有各式各样的、有着内在联系的音乐戏剧场面交相辉映、互为因果，构成丰富多采的、充满戏剧真实性和诗意性的天地，才能有效地塑造出有血有肉、栩栩如生的人物形象。有了这样的富于性格美和生命力的人物形象，才能吸引人们去关怀他们生活的理想和遭遇，命运的变异和结局；才能随着音乐戏剧的步步进展，感受到冲突的尖锐性，领悟到事件变化的深邃意义。从而在动人心弦的音乐激流的冲击下，引起人们感情上的强烈共鸣。人们正是在这样生动的美感运动中，得到精神的提高，心灵的纯净和在审美的享受的同时，领会并接受歌剧的主题思想。

在西洋歌剧的历史画廊里，展现着不少颇为生动的人物肖像群。而占有中心地位者莫不是那些有着独特的精神性格的画幅。他们确实显示出一种诱人的、光彩夺目的艺术魅力、吸引着人们对歌剧艺术的热爱。

在悲剧、抒情悲剧中，在正剧中，在喜剧、抒情喜剧中，在轻歌剧、音乐剧中，都有些美学价值较高的人物形象，可供我们进行深入分析研究之用。如：威尔第的奥赛罗与黛丝德蒙娜，薇奥列塔，李戈莱托与吉尔达，阿伊达与拉达梅斯，曼里科和法尔斯塔夫；普契尼的咪咪，托斯卡与卡伐拉多西，巧巧桑；古诺的玛格丽塔与浮士德；比才的卡门与唐·豪塞；莫扎特的费加罗与苏珊娜，唐·爵凡尼、列波莱洛、安娜与爱尔维拉，塔米若、帕米娜和帕帕根诺；贝多芬的列奥诺拉，弗洛列斯坦和罗科；等等，还有许多大师：如德国的威柏、瓦格纳、理·施特劳斯、卡

尔·奥尔夫；捷克的斯美塔那、扬纳切柯；俄国的穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、鲍罗丁、柴科夫斯基；苏联的普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇……等等，都在塑造自己歌剧中的人物性格方面有着较高的艺术成就。

最近，肖斯塔柯维奇的歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》的脚本译出，为我们进一步了解这部作品提供了便利的条件。这部作品在人物性格的塑造方面给人的印象是极为深刻的。这是一部组织很严密、交响性效果十分强烈的讽刺悲剧。作品的形象体系皆以形象的核心——性格——为依据，皆从塑造好主要人物形象——卡捷琳娜、利沃美娜为出发点，作曲家掌握着成熟的时机，牢牢抓住人物性格和人物关系形成的生活规定性，充分调动了歌剧的抒情性和戏剧性有机结合的艺术优势，将人物的内心隐秘、心理变化、意志和理智等的矛盾冲突和内在的激情作出了淋漓尽致地描绘。写得准、写得活，富有成效地显示出女主人公性格的多侧面性、多层次性，使这部悲剧性格美的艺术魅力深深地激荡着人们的心灵。从卡捷琳娜性格塑造直接有关的部分音乐戏剧段落中，很容易觉察到这一点：

歌剧以商人的年青的妻子卡捷琳娜的独白式咏叙调——“啊，何等的烦恼！”——拉开了悲剧的序幕。冷酷、残忍的商人伊兹迈洛夫家的花园，虽是满园春色，但对于卡捷琳娜来说，却如同阴暗的囹圄，她象笼中之鸟，失去了自由，囿于无聊和苦役般的生生活，她叹息，她忧伤：“何等的烦恼，要把人闷死了，一切都令我厌恶，……我的上帝，多么无聊！”通过这种反衬的手法，表现了人与环境的尖锐矛盾对立。单簧管如诉如泣的旋律引出并交织着咏叙调的进行，弦乐轻柔的衬托，犹如愁云迷雾，给女主人公的心境，涂上了一层灰暗的色调；当咏叙调进入第三部分，音调上出现了新的因素：声乐两次富于力度的八度向上跳跃的旋律中，

含有一种抗争的激情，这段独白的音乐表现了憎恨、觉醒和渴望改变命运的执着的追求。然而，这只是一颗种子，随着戏剧的进展——舞台上老商人鲍里斯对卡捷琳娜一系列粗野的摆布和人格上的侮辱，这种子开始发芽、成长。终于，在第三场的“有一天我向窗外张望”的场面中，她勇敢而明确地发出“跟我所不爱的人呆一辈子，一辈子就这么囚禁在牢房，啊不！没有自由，没有自己的意志，我不能这样活下去”的呐喊。这就是以上两个音乐场面在情节上的联系。

当第二场与第三场之间的间奏曲，以疯狂的节奏和速度呼啸而过时，我们仿佛感到这是一股罪恶的旋风，对人间的一切纤弱和善良的生灵，进行着恣意的吹打和蹂躏。带着这种恍惚或惶恐的心情，我们看到卡捷琳娜在卧室中度过那寂寞、惆怅的时刻。公公在黑夜里监视着她，声色俱厉地催促她：“这么晚了，你有什么事可干？丈夫不在家，该睡觉了，别白白耗费蜡烛。”卡捷琳娜不能入睡，思绪万千，，她想起在屋檐下相亲相爱的鸽子，又仿佛看到它们在无垠蓝天中比翼双飞的情景，心驰神往中，展示了她对真诚爱情的渴望和追求。这是一首有着俄罗斯传统抒情曲格调的咏叹调，音乐优美动听，富于浪漫气息；随着女主人公黯然神伤的感情的激化，咏叹调后半部分出现了高声区持续进行的宽广有力的乐句，“啊不！没有自由，没有自己的志向，我不能这样活下去！”接着，当唱到“我的光阴流逝于寂寞和忧伤，我的一生在无欢乐中消亡”时，音乐对极为悲伤的情感体验，作了深刻的陈述。在尾奏中，大提琴哀惋的旋律，木管、竖琴对飞鸽远逝的梦幻般的描绘，达到了情景交融、意境深邃的感人效果。

随着时钟复现的声音，夜更深了，万籁俱寂，谢尔盖神秘的敲门声，惊动了凝思中的卡捷琳娜。他乘虚而入，闯进了她的生活之中，掀起了悲剧冲突的浪涛。

卡捷琳娜一生中，也许是第一次经历了爱情燃烧的幸福（这当然有着肉欲和“自私”的力量所支配的因素），为了完成和捍卫她和谢尔盖之间的“美满结合”，面对公公、丈夫、警察等等，她甘愿赴汤蹈火，甚至死亡、“犯罪”、坐牢、流放也在所不惜。这是她性格中的主导因素，也是悲剧性的因素，这一点在一系列你死我活的面对面的冲突中，通过戏剧动作的线条被鲜明有力地揭示出来了。然而作为歌剧，如何通过音乐动作的线条，将这种主导性格的内在面貌揭示出来？这是摆在作曲家面前必须很好完成的特殊任务。因为只有对人物性格作了音乐化的揭示，才能将情节的真实性真正地确定下来，才能使作品具有强大的艺术的说服力，才能符合歌剧的审美理想。

在《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》中，作曲家主要从两个侧面入手来解决主人公主导性格的刻画问题。第一个侧面是：对既定安排的悲惨命运的强烈不满和对幻想中的幸福生活的强烈追求；第二个侧面是：为捍卫已经得到的理想生活，必须在和破坏这种理想的幸福和践踏人的尊严的势力的斗争中，无所畏惧。要么战胜对手，要么同归于尽。音乐在刻画这类悲壮的性格美时，必须在意境开拓中，细致入微地绘声、绘色、绘情、绘理的呈示出来，而心理的音乐化的“放大”，则是其中最重要的手法。

譬如，卡捷琳娜端出放了毒药的蘑菇汤时，管弦乐中所出现的悲剧气氛有着隐喻的性质，耐人寻味。再如，当谢尔盖真情地要求卡捷琳娜能够成为他的合法妻子而显得烦恼异常时，卡捷琳娜所唱“你不用管，别烦恼，别发愁，谢尔盖。”咏叙调的整个音乐内含，比文学的词意要丰富得多。当唱到“我谁也不怕，我要让你成为我的丈夫”时，乐队中大提琴深情抒发的乐句，转换成固定节奏型（类似进行曲的断奏反复）的长时间机械而有弹性的延续，它既有坚定性的表现，又似乎含有梦境中的惶惑之感，它一

直持续到老鲍里斯诅咒卡捷琳娜的幻影的出现。在一阵惊心动魄的音乐中，卡捷琳娜既有胆颤心惊的恐惧之状，又有疯狂地进行拼搏之势："你别吓人！滚开！滚开！"在铜管乐的强度嘶鸣声中，谢尔盖被弄醒了。如此多层结构的音乐，真是一篇描写卡捷琳娜心理的自我冲突的交响幻想诗。她是勇敢的，但又是纤弱的。她为了捍卫自己的幸福，理所当然的进行拼死的争斗，但作为一个不得已而为之的女人的心灵中，又有着伦理道德的牵制而受着精神上的折磨。这种多层次的描绘，更加令人对之产生怜悯和同情，这就是作曲家为实现主题而作的精湛的艺术处理。

当戏剧进展到第九场，在流放的苦难旅途中，卡捷琳娜仍能活下去的精神支柱——她与谢尔盖的爱情——由于谢尔盖的无耻背叛而面临崩溃之势时，她遭到了一些女犯们颠狂的嘲弄（合唱），虽然她一再高喊着"啊，饶了我吧！啊！啊！……"但那无情的喧嚣着的"哈哈哈……"魔鬼似的笑声，却越来越强，宛如万千支毒箭一齐射向她的胸膛！灾难、厄运的力量在发作，交响乐队中疯狂奔驰的弦乐，猛烈敲击的锣、鼓、钹，拼命嘶叫的木管、铜管，交织、混杂在一起，风驰电掣，铺天盖地，到达"特强"的极限时，突然停顿，就在这奇异的静止的瞬间之后，一声山崩地裂的巨响，震撼了大地。这巨响，是卡捷琳娜心潮澎湃的顶峰；这巨响，是她承受的千钧一发的危机的总爆发。舞台上呆立湖畔的卡捷琳娜经受着这巨响的轰击，舞台上所有的人（男女犯人、警察、哨兵、军士们）好象也受到巨响的威慑而停止了呼吸。

音乐戏剧的情势已面临结局，结局必然是卡捷琳娜的毁灭。这是一种难以形容的残酷和令人极为沮丧的结局。然而就在这女主人公生活的终点上，作曲家得心应手地构筑出一个富于新意的戏剧音乐的高峰，闪射出悲剧性格美的光辉，这就是咏叙调"在

密林深处有一个湖”和歌剧的尾声：交响大合唱。

随着一声巨响，卡捷琳娜受伤的心仿佛被抛入云端而又迅速坠落在密林深处又黑又深的湖中，这是一个罪恶的湖，充满了如同黑的良心一般黑的水，当风吹进树林，在湖上掀起了汹涌的波浪时，是多么可怕呀，因为，卡捷琳娜仿佛在那朦朦胧胧，幻影重重的水面上，看到了公公和丈夫的狰狞面目。他们向她发出了可怕诅咒，这是幻觉中的卡捷琳娜内心世界的显现，而现实中的卡捷琳娜却是呆立在湖畔，凝视着远方，平稳而内在地吟诵着向人世诀别的朦胧诗。作曲家在这里注意突出独吟性的效果，弦乐低音的音响只是起衬托、联系作用的持续音，这和前面那种合唱、管弦齐鸣的戏剧性冲突的情境对比之下，更觉字字情切，味深；当唱到风吹树林、水面的词句之前，轻柔的弦乐，描绘着风、树叶、波浪等等的神妙的颤动，这种幻觉中的情景交融的瞬间境界，在这部歌剧中是少见的，因而更觉清新。然而，这种情境不可能是田园诗的情趣，人们也不可能游离得那么远，因为这“风”有点阴丝丝的寒意，人们的悲剧性恐惧的心理因素依然被作曲家的音乐掌握着。作曲家的一个音符，一根琴弦的拨动，歌唱家的歌声中一点点格调和色彩的变化，都足以牵动欣赏者的心弦的颤动。在这样的戏剧气氛中，这样的审美心理的状态下，由卡捷琳娜痛极而麻木的心声中，以诗化了的寓言性陈述中所进行的道德上的净化，良心上的升华就更能打动人们的心，人们对“她用无法估量的精神痛苦乃至牺牲来偿还自己的罪过”③的精神境界更加怜悯和同情。因此，我们感到，在这里作曲家很聪明地避免采用另外的手法，譬如让女主人公破口大骂那些将她的生命葬送湖底的魑魅魍魉们的恶行，而交响乐队也拼命地向邪恶的势力开炮轰击，以造成反抗的悲壮性效果，或者在卡捷琳娜唱到：“那里，在黑色的湖中，使我觉得，仿佛丈夫和公公向我发出了诅

咒，可怕的诅咒”时，乐队拼命制造一种恐怖或颠狂的气氛。不，作曲家不可能这样蠢干，因为这个唱段的音乐动作的目标不在这里，而是刻画“女主人公道德形成的最高点”，[4]从而达到“悲剧的高峰”。[5]

悲剧的高峰既已出现，结局紧随而来，但卡捷琳娜并没有在宣叙调结束时，在一个刺激而沉重的和弦声中，投入湖中。因为给她带来最后打击的人索涅特卡和谢尔盖，还没有放过她。当他俩干完那“并不太象天堂”中的“亚当和夏娃”的勾当后，仍象狂犬一样紧紧抓着卡捷琳娜还没有完全麻木的心不放。索涅特卡以胜利者姿态在宣叙调中无情地对卡捷琳娜进行嘲弄挖苦，以满足她那只有寻找快感和刺激才能得到安慰的空虚的心灵。然而，她错了，她这个亦属被旧俄社会所凌辱的女人，对同类缺乏最起码的同情心的人，最后也成了悲剧的殉葬品(但人们是不会为她洒落同情的眼泪的)。

歌剧以极为精炼、生动、有效的音乐戏剧手法，干净利落地展示了这最后一个大场面。

在索涅特卡带有点讽刺喜剧意味的、得意忘形的咏叙调之后，凄厉、尖锐的小军鼓的滚奏声和大鼓的沉重、机械的节奏声中，开始了悲壮的终场——交响大合唱。押送犯人的军士在厉声地催赶犯人们起立，各就各位，漫长无尽的苦难旅程又要继续走下去了。交响乐倾诉着卡捷琳娜和犯人们的沉沦和沮丧的感情体验；她在痛苦地抉择中凝思，好象根本没有听到军士的命令。一位善良的、饱经世故的老犯人(男低音)关心地提醒她：快走了，他们要骂的；乐队、大提琴的低诉停止了，只有那定音鼓时断时续，愈来愈慢的声音，轻轻的、然而却能使人心灵颤抖的节奏，也停止了，舞台上出现静止的片刻，在这种音乐戏剧发生陡转前的、令人窒息的“静”，这种决战前沉寂的、可怕的“静”之中，卡

捷琳娜猛然将索涅特卡推落湖中，随着索涅特卡发出的恐怖的惨叫声，卡捷琳娜也纵身跳入湖中，人们高喊：救一救吧；十几个押送者强挡着犯人们不许动。索涅特卡的惨叫声愈来愈轻了，老犯人无限感慨地说："两个人都死了，啊，痛苦的命运，我们的命运！"悲壮凄凉的、含有复调力度的交响大合唱，传达着作者强烈的感情的意念："啊，你，无边无际的草原，没有尽头的白昼和夜晚。我们的思虑凄凉惨淡，宪兵们毫无心肝。"老犯人和合唱的富有深思意味的"啊，为什么我们的生活如此黑暗，可怕，难道说人生下来就是为了这样的生活吗？……啊！！"随着这震惊寰宇的"囚徒之歌"的悲怆音调，流刑犯们无可奈何地踏上渡船，缓慢地消失在湖中。

作曲家饱含浓烈的激情，运用音乐戏剧交响化的优势，描绘这人间悲切的、苦海无边的情境，使卡捷琳娜的悲剧命运远远超出了一个家庭的范围的冲突，达到了有着概括性的社会心理的、哲理的象征意义的高度。

以上只是几个与卡捷琳娜性格塑造方面有关的、音乐戏剧艺术方法、思想艺术成就的简略分析。与此有关的其他问题，我们还没有谈到，但也同样值得我们注意研究，如作家在这部歌剧创作中，十分成功地运用了"相形对写"的方法，从不同人物的性格对比中表现主要人物的性格；从一个人物的不同的性格侧面的对比中，表现人物的主导性格；同时，这种写法也有利于对某种相近人物（如另一女犯索涅特卡和谢尔盖）和相左人物（如商人父子）内外部性格实质和差异的较准确地揭示；再如作曲家创作性地运用了那种漫画式的、讽刺喜剧性的节奏、色彩和格调，使性格的音乐描绘和戏剧情境的刻画达到内外协调一致，成功地描绘了卡捷琳娜周围那些散发着市侩习气、行为卑劣、冷酷残忍的人们的独特的性格面貌，其中如老商人的虚伪、阴险、暴虐；警察们的

愚蠢、狡诈；谢辽沙的贪欲放荡而又机灵诱人，雇工们的朴实而愚昧，女犯们畸形的心理(索涅特卡虽也属被害女性，但性格的心理、会社内含与卡捷琳娜相去颇远)，哨兵、押送者们的严酷和自私等等，都刻画得淋漓尽致，入木三分。这些形形色色的扭曲丑陋的人们，构成了一个吞没卡捷琳娜的“群魔”的世界。这个世界既是物质的，又是精神的；既有壁垒森严对峙的因素，又有错纵交插的因素。这个旧俄时代罪恶社会的缩影里的一切情景，是那样的奇形怪状、变态、令人厌恶和恐怖！生活在这种背景、前景之间的卡捷琳娜，顽强地追求着自己作为一个“人”应该享有的爱的权利和幸福；她既是一个平俗的、普普通通的，又是一个深情的、机智的、敢于面对现实，敢于向命运的安排进行不断地挑战，因而更显示出是个超然出群的女性，在社会生活的落后、愚昧、残酷的重压下，她反抗、她“犯罪”、她自责，终于被淹没在那个罪恶的“湖”底。作曲家并没有忘掉他所写的这个“特殊”正是一面社会悲剧的“镜子”，他所塑造的“独特个性”正蕴寓着富于普遍意义的“典型”。从这里，使我们意识到：性格塑造的艺术原则、艺术方法和表现技巧的敏感和成熟，对于塑造表现形象和造型形象相统一的术艺形象具有何等重要的意义。因此，在我们的创作实践和理论研究上，探索如何塑造具有独特性格的人物形象问题，确实是一个极为重要的美学命题。

歌剧的性格刻画问题，涉及的范围很广。象艺术家的世界观、艺术观和他对现实的审美态度问题；艺术概括和个性化，典型性格与个别独特性格的关系问题；性格矛盾与主导性格（个性的突出标志）的辩证关系问题；歌剧的体裁结构与风格特点的关系，以及其他与艺术方法直接有关的问题等等，都是互相关联着、互相制约着、直接或间接关系到性格刻画的立体性、细致性、深刻性、真实性和艺术性的问题。我们之所以在这里提到这

问题，主要是想强调：必须从性格的个别独特性中，从性格的复杂矛盾的发展中来再现典型性格。从这个根本环节上着眼，克服只按某种抽象的、概念的特征对主人公作千篇一律的、公式化的性格刻画。另一方面，也想强调：必须发挥歌剧艺术的特殊而巨大的表现力量——富于性格内含的戏剧音乐，揭示行动中独特人物心灵深处的激情，只有以这种激情所熔铸起来的人物形象，才能动人心魂。引起人们强烈的情感共鸣。与以上两点密切相关的，我们还指出了对有代表性的"细节"描绘的场面，对人物有决定意义的行动和心理（感情）予以"放大"和"特写"，通过有代表性的"特征"来揭示"整体"和"本质"（心里实质和社会实质），以及从不同性格的"对比"中，揭示主要角色的独特的主导性格的问题。这两点，虽属具体方法问题，然而对于歌剧艺术的创作来说，似乎也有着特殊的意义。

总之，作家在从现实生活到艺术形象的全部创作过程中，能够从塑造"性格"这个根本点出发，灵活运用歌剧综合体所提供的一切条件和造型表现手段，创造富于叙事性、戏剧性和抒情性高度融合的音乐戏剧形象，努力使作品具有应有的审美属性：完美性（内容和形式的辩证统一）、平衡性、和谐性（时间和空间、动态和静态的有机统一）和最佳的境界。那么，歌剧才能较好地对广大人民的智慧、感情、道德和意志产生积极的影响。

五、歌剧结构学的根本任务——音乐戏剧的高潮点和高潮点系列的建立

戏剧冲突是戏剧艺术体现戏剧性的最高的、最尖锐的和最集中的形式。它不仅是作品思想内容的灵魂，同时又是作品的艺术形式、题材和结构发展的基础。没有冲突，就没有戏剧。这一点，对歌剧艺术来说，基本上也同样如此。不能设想，一部成熟

的歌剧可以没有事件，没有矛盾冲突，没有通过生动的、精炼的、合乎生活逻辑和艺术真实的情节运动，而能够震撼人心，而能够具有歌剧美的品质和艺术魅力。显然，从说明→进展→必需场面→高潮到结局这一完整的情节运动的规律，也是歌剧结构的基本框架。但这绝不应成为一套死板的公式，而应该成为一种富于特色的和富于生命的结构逻辑。在前面，我们所描绘过的那种完美的音乐戏剧织体流，犹如一条壮丽秀美的艺术长河，气象万千，跌宕起伏，或风平浪静，或波滔滚滚，迂回升腾，浩浩荡荡，涌流不息，朝着激情的海洋——音乐戏剧的顶峰——奔腾前进。这样的美学要求反映在构筑术方面，特别是对作曲家提出了必须处理好各种因素之间的关系，除了象确立局部与局部、局部与整体的分割和联系，解决各部分之间的疏密相间，张弛对比，色彩变化，虚实相生，前后呼应，首尾一贯等等问题外，重要的是，必须创造出一条具有内在联系的、贯穿发展的音乐戏剧的高潮点系列，这是完满解决好一部歌剧的艺术结构的根本问题。

"高潮"问题，在文学、戏剧、电影和音乐的理论研究中，占有突出的地位，尽管对它的性质、形态、功能等，有多种说法，但对它在艺术品结构中的重要性，却是没有异议的；更为重要的是，在大量的名著中，作家的智慧和才能，充分体现在对"高潮"的理解和运用上，因而使他们的作品成为不朽的珍宝。关于高潮在戏剧艺术结构中的地位、作用和重要性的问题，约翰·霍华德·劳逊曾作过精辟地阐述，他指出："一出戏的高潮是全剧的统一性的关键，自觉意志为争取实现它的目的的斗争到达高潮时，即表示这个斗争已达到最紧张的程度和最大的限度。高潮是一出戏的基础动作，它决定所有先行事件的价值和意义。假如高潮缺乏强度和必然性，进展一定是软弱的、混乱的，因为它没有目的，没有任何能使冲突得到解决的最终考验。"⑥在歌剧的情节发

展运动中，能够最强烈、最鲜明地揭示人物形象，展示人物内心世界最富于激情状态的时刻，也正是在音乐戏剧的高潮之中。一部歌剧的总高潮，是由该剧的各幕或各场中的大小不一的高潮点相铺垫、相推进、相衬托、相激化、相交织，而形成一条有机发展的高潮点系列线的顶峰体现出来。因此，没有顺乎情势的、出色的高潮点，没有这些高潮点紧密联结而形成音乐戏剧的上升运动的态势，就根本不可能造成富于强大能量的总高潮的爆发，这样的歌剧，必然是软弱的和失败的作品。

在总高潮产生以前的先行事件中，在人物的相互关系和性格冲突中而产生的高潮点，表现在歌剧中和表现在话剧中有着不同的形态和不同的艺术功能，这是研究歌剧艺术结构学时必须解决的一个特殊性的课题。歌剧中有各种性质的高潮点，但主要的是情感(情绪)高潮点和戏剧冲突高潮点。情感高潮点主要孕育于戏剧线条之中，受人物内部动作的催促和激化，出现于音乐线条的运动之中；戏剧冲突高潮点主要孕育于音乐线条之中，受人物外部动作催促和激化，出现于情节线条的运动之中；当这两种线条的交织，在时间和强度达到聚结上一致而形态上完满统一时，则出现音乐戏剧性的高潮性场面（这大多数是在一场或一幕戏的终场，或一部歌剧的最后一幕之中)。从歌剧声乐体裁、形式的运用上来看，情感高潮点主要在咏叹调或其他形式的独唱歌曲中加以体现，属于二人以上或群众性的抒情场面中，某些重唱和合唱也具有体现情感高潮点的功能；戏剧冲突高潮点主要在宣叙调和咏叙调性质的对唱、重唱或与合唱交织而加以体现。某些类型的歌剧，如喜歌剧、轻歌剧或有些话剧成份较多的歌剧中，则主要通过对白而造成。两种高潮点的内在联系，主要是“性格”和“性格冲突”的心理的内含和外延。因此，我们说这两种高潮点不是彼此孤立的，而是相辅相成、互为因果、相依为命的关系。它

们，特别是感情高潮点，是歌剧人物心理、性格放大的特写镜头，是情节运动的力点和光点，是画龙点睛之笔，是音乐戏剧的情、理、形、神、浑然一体的结晶。所以，在所有出类拔萃的歌剧作品中，在这方面都是力求处理得妥当贴切而成效卓著的。普契尼的歌剧《托斯卡》就是杰出的范例之一。如在第二幕的音乐戏剧结构中，作者运用了生动有效的宣叙调和咏叙调性质的对唱、重唱，在乐队紧密配合下，牵动着情节线的迅速发展，由于矛盾冲突的尖锐性和速变性，音乐中灵活地、鲜明地、对比强烈地出现了许多戏剧冲突激烈的句子和小单位，使情节线富于动力感地跌宕起伏地伸展着。在此基础上，在节奏运动的形、神纽带推动、贯串的作用下，一个高潮点的系列呈现在浪涛涌进的音乐戏剧的织体流之中：

1. 斯卡尔庇亚的咏叙调“暴力的占有比曲意顺从更配我的胃口”。这是高潮点系列的开头，在流畅、粗狂而内含猥亵的音调中，一个阴险毒狠、暴戾恣睢、诡计多端的警察头子的灵魂和肖象得到显现。他决心既要铲除政敌，又要强占画家的爱人，并把画家送上绞架。人们在这一个自白式的情绪高潮点的冲击下，为美丽善良的托斯卡的命运而担心，强烈的悬念，使这一幕戏一开始就造成沉重的心理压力。

2. 托斯卡在画家被酷刑拷打发出最后一声惨叫后，神志不支而暴露秘密，这是一个戏剧冲突的高潮点，它使情节运动发生剧变，为紧接着即将出现的浓墨重彩的画面打下基础。

3. 卡伐拉多西被严刑拷打后处于昏迷状态，但当他听到拿破仑获胜的消息后，从痛苦中挣扎而起，兴奋的高唱出一首豪迈高昂的，迸发出性格火花的进行曲。“自由必将击溃暴君！”紧接着由进行曲音调引发出一首短小精炼的三重唱。在这个音乐戏剧性冲突的高潮点中，卡伐拉多西的不屈不挠、视死如归、英勇斗争的

气概，斯卡尔庇亚残暴凶狠的本性，托斯卡深晓自己的亲人如此举动将带来的严重后果，而慌恐地发出求救的呼唤。三个人物的不同动作，不同心理，不同性格的冲突同时交织在一起呈示出来，收到了异峰突起的戏剧效果。

4.《有人说我可以把自己出卖》，这是斯卡尔庇亚利用托斯卡搭救爱人心切而向她提出委身于他以为报答时所唱的一段咏叙——咏叹调，音调中泄露出斯卡尔庇亚虚伪献媚、情欲冲动的情态。在音乐戏剧的布局上，这个情绪高潮点和第①个点形成呼应，是第①个点的延续和强化。托斯卡面临新的污辱和威胁，斯卡尔庇亚紧紧追逐她、逼迫她，当她听到窗外令人毛骨悚然的军鼓声，知道自己的爱人即将被处以绞刑，现在只有一小时活命的时间了，要搭救他，只能答应斯卡尔庇亚的胁迫性的要求。而这个要求对她来说，是多么残忍和耻辱啊！她面临着呼天不应，入地无门的绝境，心理的压力到达了无法忍受的地步，但摆脱困境的意志和对策还未出现，因而精神上饱受折磨，不能自持，晕倒在沙发上。在这个新的戏剧冲突高潮点出现的情势的基础上，作曲家掌握良机，紧接着写出了一首悲痛欲绝、感人肺腑的十分成功的咏叹调——感情高潮点。

5.《我为艺术爱情而生》，宽广风格的旋律，声乐、器乐的巧妙有机交织，完整的、富于效果的咏叙——咏叹调场面结构，形成了这一幕戏的抒情的中心和高峰，情节进展似乎是停顿了。然而，极其细致、完美的戏剧音乐形象所揭示的内心矛盾和激情是非常深刻而强烈的，托斯卡在鲜血淋淋的残酷现实面前，不得不向自己的虔诚的宗教信念提出质疑："上帝啊！为什么在最危难、最痛苦的时刻，将我抛弃！？"凄切、哀伤、哭诉，并没有使斯卡尔庇亚有丝毫的动摇和软化。但托斯卡在痛苦的泪河中，孕育了一股强大的力量，而这力量终于把她推向戏剧冲突的新阶段。

6. 这幕戏的最后冲突的高潮，托斯卡怀着满腔的仇恨，举起锋利的尖刀，刺进了迎面扑来的恶魔——斯卡尔庇亚的胸膛。在前面的几个感情高潮点和几个戏剧冲突高潮点互为因果、互相推动、紧密相连而形成的高潮点系列中所积压的力量，终于象火山一样爆发了！这是歌剧的情势发展、性格冲突、美与丑、善与恶对峙、搏斗所闪现的雷电，它的威力是何等地震撼人心！这音乐戏剧的感染力又是何等的强大！这音乐的线条和戏剧的线条天衣无缝的交织，情感高潮和戏剧冲突高潮的相辅相成的结合，其构思的深邃，逻辑结构上的完美无疵，技术和艺术的成熟和精湛，等等，均令人折服！

从《托斯卡》这一典型例子的剖析，足以证明，戏剧冲突的高潮点和音乐抒情的高潮点系列的自然产生、合理布局、逻辑发展，尤其是二者内在的有机联系和互相呼应，是使一部歌剧结构严谨、富有说服力的必要条件之一，也是歌剧之所以成为“歌剧”的基本风格特征之一。其它成功的歌剧作品，无不以各自的方式实现了这一原则。

总之，歌剧作为多种表现手段合成的艺术体裁，在理论上和实践中都必须以综合美为基础，以音乐戏剧性为关键，以塑造个性化人物形象为根本，把握好表现——再现、时间——空间、动态——静态、强——弱等的节奏韵律，有效地实现音乐戏剧整体结构的有机性和完整性这几点，就基本上可以遵循着歌剧特有的艺术规律，在创作和表演中充分而恰当地发挥音乐与戏剧这两种主要手段的潜力，使它们在塑造人物性格，描绘环境气氛，推动剧情发展，制造高潮系列等方面，各自扬长避短，互相辉映衬托，形成歌剧所应有的独特的艺术表现力和以情为主，形、神、情、理有机交融的审美境界。

以上关于歌剧美的探讨，只是一个初步的、相当粗浅的尝试，还有许多未曾专门立题阐述的重要方面的问题，如风格问题，题材和歌剧脚本的创作问题，歌剧舞台表导演艺术问题，时代性和民族性问题以及中国歌剧特殊的艺术风貌的问题，都留待本文的续篇中作进一步地探讨。

歌剧象一个具有磁力的艺术的磁体，对几乎所有的艺术品种都有着强大的吸引力；歌剧又象肥沃的土壤，经常给综合体中各个艺术品种输送着变化发展的养料，如歌剧对交响乐的影响和对舞剧的影响，等等。因此，对歌剧美的探索任务，似乎带有牵动艺术全局的性质，深感其重要性和艰巨性。本文仅属抛砖引玉，如能引起人们对歌剧美的探讨和歌剧艺术的繁荣发展的关注，笔者就感到莫大的欣慰了！

---

① 《西洋歌剧故事全集》63页，张洪岛编译，引文中重点号系笔者所加。

② 托·堡《与瓦格纳相对的整体艺术品》，范琳伦译。

③④⑤ 转引自：《国外音乐资料》二十一辑《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》的新演出一文，〈苏〉·M·哥里茨凯尔著文，晓波译。

⑥ 《戏剧与电影的创作理论与技巧》，第205页。

（原载《歌剧舞剧资料汇编》1984年第二、三期）

论嵇康音乐美学思想的主要方面

——关于“声无哀乐”论的几个问题的辨析

吴 毓 清

一、引 言

嵇康关于音乐问题的名著，虽然称作《声无哀乐论》(以下简称《声论》)，但其中所包函的，确乎并非只是单纯的“声无哀乐”这样一种思想、观点。这就是说，在《声论》中，“声无哀乐”和“声有哀乐”(例如文章最末一段所论)，这样两种互不相容的看法，的确有时竟是并行而不悖的(即都出自同一个“主人”之口的)。这种现象看来很奇特。而要想理解这一现象便不能不看嵇康的全部著作。

有的哲学史家认为，嵇康思想的特征是“徘徊于‘名教’与‘自然’之间，用讽刺表示软弱的抗议。”(任继愈《中国哲学史》第二册，第189页)其实，这种特征表现，对嵇康来说，何止是在“自然”与“名教”之间，就其所涉及的全部问题看，它正可以说无时不在“徘徊”。比如：在自然观方面，他便一面相信唯物主义的元气说，另一方面，则对于老、庄的神秘的本体“绝言超象”的“道”的学说，同样不乏兴趣(其诗云：“琴诗自乐，远游可珍，含道独往，弃智遗身。寂乎无累，何求于人，长寄灵岳，怡志养神。”“绝智弃学，游心于玄默”)。在人生观上，他既否定命定论，同时又主

张宅有吉凶说、卜筮说(而卜筮本身就是信仰天命的表现)。在认识论上，一方面认为:“知麦之善于菽”，“由有效而识之”，另一方面又大讲“天下微事”，认为此等“微事”，虽“言所不能及，数所不能分”，然而古圣人却可以“存而不论，神而明之，遂知来物，故能独观于方化之前，收功于大顺之后。”(《难宅无吉凶摄生论》)说什么:“若夫玄机神妙，不言之化，自非至精，孰能与之?”(《答释难宅无吉凶摄生论》)在思想方法上，他一面反对“立六经以为准”，“以周孔为关键”，反对“思不出位”，思想僵化，但同时在许多地方，他自已却一样犯有同类毛病而不觉其非。在对待传统问题上，他既有不少敢于向故旧作大胆冲击的闪闪发光的言论，同时也有许多屈从于故旧的庸人思想。在辩论术方面，他既善于指出对手在逻辑上的种种漏洞，而同时他自已却又往往能够肆无忌惮地无视逻辑的约束等等。此种类似于“二律背反”式的思维路数，在嵇康的全部著作中可以说所在多有。它给人的印象往往是：被他用右手扔掉的东西，一转身却又被他用左手拣了回来。嵇康的世界观特点正是“徘徊”。但它不仅徘徊在“自然”与“名教”之间，而且照样也徘徊在唯物主义与唯心主义之间，徘徊在“声无哀乐”与“声有哀乐”，以及传统礼乐思想与反礼乐思想之间。

以上概略地讲了个人对于嵇康的世界观、音乐观及其《声论》的总体性认识。它一方面旨在说明：要想了解一个思想家的部分思想，首先必须对他的思想总体有一个清楚的认识。如果对其人的思想总体了解有误，则要想获得对他的部分思想的正确把握，当然便少有可能。其次一点，它还想说明《声论》思想的复杂性。正由于此，要想在一篇文章里，将其中的所有问题一一加以论列，是困难的。故本文不打算对《声论》作全面分析，更不打算对嵇康的音乐美学思想作整体性论述，本文只想就嵇康音乐美学思想的主要方面(亦即《声论》的主导方面)——“声无哀乐”论，作一

些辨析。因此，凡《声论》中与这一主题不相干的和矛盾的部分，本文都将暂且予以撇开勿论，或者留以有待。

二、历史的渊源

嵇康“声无哀乐”论的主要思想是：音乐的美学特征是“和谐”，它的本源是天地之间的阴阳二气（其本质也在于此）。所以，音乐并无社会内容，尤其是人的情感内容。

这种观点，究竟出自何处，学者们所说不一。汤用彤先生讲：“阮嗣宗《乐论》曰：‘夫乐者，天地之体，万物之性也。’‘昔者圣人之作乐也，将以顺天地之性，体万物之生也。’中散之义根本与步兵同。综上言之，嵇氏盖托始于名学而终归于道家，其论证本亦用忘言得意之义也。”（《汤用彤学术论文集》219页）笔者以为，如果说《声论》的论证方法是受了玄学家王弼“言不尽意”论的影响，当然是有其根据的，但要说“声无哀乐”这种音乐理论也“终归于道家”，那就很可以商榷了。

继汤氏之后，杨荫浏在其《中国古代音乐史稿》中，将这一问题推进了一步。与汤氏相反，杨先生则认为，嵇康的这一思想的依据，实属儒家而非道家，并且从《乐记》中提出了三条材料（如“大乐与天地同和”等等）来作证。杨先生的这一看法不能说没有道理，但笔者以为这样讲，仍不免有犹未击中目标之感。因为，要追溯这种思想的源头，其实，那要比《乐记》和儒学的创立（由孔子算起），在时间上是要早得多的。

《吕氏春秋》、《左传》、《国语》应是保存我国上古音乐思想遗留较多的几部古籍。从这些古籍所提供的众多材料中，便可看出，在我国上古时代，人们最初对于音乐的认识便是只见它的自然本源，而不知其社会本质的。① 此种自然本源，在当时便称之为“风”和“气”：

帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵，帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。

（《吕氏春秋·古乐》）

先王之乐所以节百事也。……于是乎有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。……天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声。……

（《左传·昭公元年》）

至于说音乐的最主要特征是"和谐"，那无疑更是上古音乐思想所固有的成份。这方面的材料可以说多得不可胜数。此便不赘。②

除此，上古音乐观还经常离不开神话、巫术、宗教思想的支配。所以，当立足于这种风、气本源说的音乐观念，在涉及其功能时，亦大多脱离不了或者是"祭上帝"、"合神人"，或者是"来阴气"、"遂八风"等等宗教性（巫术性）论调。其所以如此，那当然是和在上古时代，音乐与宗教本为孪生这一点分不开的。③

笔者曾经指出：这种与宗教世界观密切结合的自然——和谐音乐观（其中不乏"科学思维的萌芽"），就正属于我国礼乐思想的早期（原始）形态。④

这种早期形态的礼乐思想，后来《吕氏春秋》不仅将它吸收了，而且还作了一定的（具有它那个时代特色的）加工、改铸。这便是：

音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。⑤太一生两仪，两仪出阴阳，阴阳变化，一上一下，合而成章。……万物所出，造于太一，化于阴阳。萌芽始震，凝寒以形，形体有处，莫不有声。声出于和，和生于适，先王定乐，由此而生。……凡乐，天地之和，阴阳之调也。

（《吕氏春秋·大乐》）

由以上所有材料，我们既看不到音乐的社会本质，也寻不见

人的情感内容。我们能见到的就只有自然(天地、阴阳、风气)——和谐二义。所以如果要讲"声无哀乐"论的源头，则无疑就在于此。

同时，嵇康"声无哀乐"音乐观，不仅在自然——和谐这一点上与上古音乐观一脉相承，而且在与宗教联系方面，亦不是没有一点迹象可寻。比如《声论》说：

> 声俱一体之所出，何独当含哀乐之理邪？且夫《咸池》、《六茎》、《大章》、《韶》、《夏》，此先王之至乐。所以动天地，感鬼神也。……

另外，此种上古遗迹，其在《琴赋》，同样亦可发现：

> ……同归殊途，或文或质，总中和以统物，咸日用而不失。其感人动物，盖亦弘矣！于时也，……天吴踊跃于重渊，王乔披云而下坠，……感天地以致和，况跂行之众类。……

由此可见，嵇康"声无哀乐"音乐观与上古自然一和谐一宗教音乐观确有相似之处，同时与儒家思想自亦有一定的联系。⑥其区别只是在于：一，上古音乐观中"声无哀乐"思想，原是一种隐匿性论点，而《声论》则公然把这一论点挑明了。二，在儒家音乐思想体系中，虽包含了上古音乐观的成分，但它却更注重社会的人的情、志内容，而这一点却恰恰是"声无哀乐"论所反对的。三，"声论"突出强调音乐的形式与形式美方面，而这些则又不仅为上古音乐观所无视，而且也往往是儒家所不取的。

就如同在社会观方面，嵇康的理想是回到尚未产生"名教"以前的"大朴未亏"的古代社会，他在音乐思想上似亦表现了对于上古音乐观的某种"复归"。

如果说，思想发展史近似"一串圆圈"，那么嵇康的"声无哀乐"论就应该是我国古代音乐思想发展中的一个圆圈的结束。这个圆圈的轨迹似乎是这样的：由原始的自然一和谐一宗教音乐观

为起点，经过后来儒家的熔铸，将其与音乐的情、志说相捏合，从而使它成为了一种包罗万象的礼乐观，然后再由《声论》完成了对于原来的上古音乐观的一定程度的“复归”。此即叫否定之否定。

当然，这种“复归”，不是简单的重复，而是表现为一种螺旋式的（更高阶段上的）上升运动。

“复归”后的“声无哀乐”论，既保留了原来的自然——和谐二义，（削弱了它与宗教联系方面），另方面，又从儒家礼乐观中吸取了“导养神气，宣和情志”（即修身养性）的音乐功能观成分。同时，更给予了形式美以从未有过的注意。

其次，所谓“更高阶段”，其含义应是：作为原始的自然——和谐音乐观，乃是一种朴素的自发状态的东西，而嵇康的《声论》却是自觉地经过一番详细论证了的东西，因而它比起原初的形态来，必然精致得多了。但虽说精致了，二者在唯心主义这一点，却又是相通的。

上古宗教音乐观的逻辑起点，本质上可以说是属于“科学思维的萌芽”，当然不能否定它具有合理的部分。但由于人类认识的复杂性，这合理的起点，却终究没能保证它必然通向唯物主义。同样，嵇康“声无哀乐”论的起点也并没有错。然而由于他的形而上学，由于他不懂得自然现象与社会现象的本质区别，因而这正确的起点，顶多也只能使他成为一个“下半截的唯物主义者，上半截的唯心主义者”的思想家类型。

有人根据《声论》中的唯物主义的自然观个别论点，断定嵇康的“声无哀乐”音乐观属唯物主义，这是不能令人信服的。⑦在此，这些同志似乎忽略了：嵇康拿自然界事物与人类社会中事物相比附，这本身就是一种无类比附。通过无类比附而抽空了内容的音乐观，如何能变成唯物主义呢？

恩格斯在评论费尔巴哈的宗教哲学时曾讲过这样一段话：

费尔巴哈想根据一种本质上是唯物主义自然观建立真正的宗教，这等于把现代化学当做真正的炼金术。如果无神的宗教可以存在，那末没有哲人之石的炼金术也是可以存在的了。况且，炼金术和宗教之间是有很紧密的联系的，……

（《马克思恩格斯选集》第四卷，第230页）

断言"声无哀乐"这种音乐思想属"唯物主义"的同志似乎也忘记了：上古宗教音乐观也曾经是涵有"科学思维的萌芽"于其中的呢！

说主张存在着一种没有任何社会内容的、纯粹形式的音乐的音乐观，能够脱离唯心主义而存在，那就如同认为炼金术可以脱离宗教而存在一样的不现实！

嵇康从朴素的唯物主义自然观开始，却未能使他避免唯心主义。这就说明：依靠朴素的自然观（即便是唯物主义的自然观）决不能解决复杂的社会学和美学问题；离开社会条件到乐音的自然形态中去寻找音乐的本质规律，这条道路是行不通的。

三、由纯粹形式——唯心主义

在"声无哀乐"论看来，音乐既然不含有任何社会、情感内容，那音乐不就成了纯粹形式了么！的确，《声论》正是这样认为的。在它看来，音乐不过就是由作为自然物的乐音的单、复、高、埤、舒、疾构成的一种和谐的形式，音乐美亦即形式美。

然而《声论》是经过一条什么样的逻辑途径而达到它的这一"音乐——纯形式"的结论的呢？我们说其途径就是：通过强调概念的灵活性而达到否定概念（名）与所反映之物（实）之间，主观与客观之间的关系的确定性，亦即通过强调认识的相对性，音乐形式的相对独立性、不确定性（一种内容可以由多种形式予以表现的可能性），而达到对认识的绝对（相对中之绝对）性，形式与内容之

间联系的（相对的）确定性的否定。关于它的论证方式，请看下图：

根据（起点）	结论（结果）
（一）哭谓之哀，歌谓之乐，斯其大较也。然“乐云，乐云，钟鼓云乎哉?”哀云，哀云，哭泣云乎哉?	（一）玉帛非礼敬之实，歌哭非哀乐之主也。〔按：指“哀乐”这个概念并不反映“歌哭”这种实际，是说名实离，否定名是实的反映。〕
（二）夫殊方异俗，歌哭不同，……或闻哭而欢，或听歌而戚。然其哀乐之怀均也。今用均同之情，而发万殊之声，……。	（二）斯非音声之无常哉！〔按：否认形式中有一定的、相对地确定的内容。〕
（三）今以甲愚而心爱，以乙愚而情憎。则爱憎宜属我，而贤愚宜属彼也。〔按：此处是用主客观关系比喻心声关系。〕	（三）由此言之，则外内殊用，彼我异名。声音自当以善恶为主，则无系于哀乐。哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。……不谓哀乐之发于声音，如爱憎之生于贤愚也。〔按：割断了主客观之间的联系，否认主观是对客观的反映，也即否定了客观第一性，……〕
（四）此为心不系于所言，言或不足以证心也。……夫言，非自然一定之物，五方殊俗，同事异号，趣举一名，以为标识耳。……〔按：认为“名”具有任意性，这是错误的。〕夫声之于心，犹形之于心也。有形同而情乖，貌殊而心均者。〔按：以上是用名实、言意、形神关系比喻心声关系。〕	（四）苟心同而形异，则何言乎观形而知心哉?……器不假妙瞽而良，籥不因慧心而调，然则心之与声，明为二物，二物诚然，则求情者不留观于形貌，揆心者不借听于声音也。〔按：依前后文，此“声音”二字，应兼指乐音与语言。这是说形与神、言与意、形式与内容皆各不相干。〕
（五）夫会宾盈堂，酒酣奏琴，或忻然而欢，或惨尔而泣，……其音无变于昔，而欢戚并用，斯非“吹万不同”邪?〔按：这种情况可能有，但必定是极个别的。这里犯了以偏概全的错误。〕	（五）由是言之，……声之与心，殊涂异轨，不相经纬，……〔按：指形式与内容不相干。〕

从面前的这张表上，人们可以清楚地看出：一，在其论证过程中，其逻辑起点有时看来亦同样并没有错。此即是说，当它揭

示出对立项存在着矛盾时，他是无可指责的，甚至是深刻的。二，但从其结果看，则凡一切矛盾——名实、言意、主客、心声，以及形式与内容等等，都被人为地分割成了根本不相联属的两截。经过这一割裂，就将名、言、声、主观、形式等等的根据、源泉与内容尽皆掏空了，实质上也就等于取消和否定了客观物质内容和实的第一性，与名、言、声、形式的第二性。正确的逻辑起点，不一定必然会导致正确的结论！这里似乎又为我们提供了一个有趣的实例。

"声无哀乐"论的唯心主义就在于：把相对绝对化，把灵活性"加以主观地应用"了。

在《声论》看来，凡一切名、言、声、形式、概念都是不确定的、灵活的。仿佛很能掌握"灵活性"。然而殊不知，对灵活性的应用，是可以走向完全相反方向的。列宁说："概念的全面的同一的灵活性，——这就是问题的实质所在。这种灵活性，如果加以主观的应用＝折衷主义的诡辩。灵活性，如果加以客观的应用，即反映物质过程的全面性及其统一，就是辩证法。"（《哲学笔记》第87页）显然，《声论》所强调的灵活性，只能属于前者，（"＝折衷主义的诡辩"）而不可能属于后者。因为《声论》的这种应用，其目的恰恰正在于否定"物质过程的全面性及其统一。"

其次。在《声论》看来，一切又都是相对的，不承认相对中有绝对。可以说形而上学"相对主义"就正是这种音乐观的哲学基础。⑧

而《声论》所以会由一个正确的（有时是正确的）起点，经过相对主义而走向唯心主义，其根本原因大概也仍如列宁所说："人的认识不是直线，……而是无限地近似于一串圆圈，近似于螺旋的曲线。这一曲线的任何一个片断、碎片，……都能被变成（被片面地变成）独立的完整的直线，而这条直线能把人们（如果只见树木

不见森林的话）引到泥坑里去。”列宁清楚地告诉我们：“直线性和片面性、死板和僵化，主观主义和主观盲目性就是唯心主义的认识论根源”（《哲学笔记》365页）。

列宁的这一段话，笔者以为与《声论》的认识路线正合。《声论》所以终于陷入唯心主义，恰恰就是由于将形式的相对独立性这一认识“曲线中的一个片断、碎片”，加以片面地夸大和直线性的发展的必然结果。

诚然，形式确有相对独立性，我们认为形式与内容的统一也只能是相对的，同一种内容（例如同是劳动人民的欢乐情绪）是可以由无限的不同形式来表示的。这是由于，艺术形式有它的主观方面，形式表现内容时必然会带上创作者个人的个性、爱好、兴趣、修养种种因素，而这些因素，又必将受到个人所处时代、阶级、民族的审美习惯的制约。所以尽管表现的都是“欢乐”，东北会有东北的音调表现形式，江浙则有江浙的音调表现形式。如果由于这一点，便悍然否定形式与内容的统一，那就无异于要求一种内容只能有一个表现形式！显然，这是荒谬的。须知，“每一滴露水在太阳的照耀下那闪耀着无穷无尽的色彩。”（马克思语）人们又怎能要求音乐艺术形式这一精神的花朵，在它反映客观世界时，只能有一种色调呢？

四、余论——历史贡献

长期以来，思想界似乎一直流传着这样一种不成文“法”，按照这种“法”，凡要想肯定一个思想家或一种学说，必将千方百计把它拽进唯物主义阵营；反之，凡要打算否定一个思想家、一种学说，则必定想方设法将其推向唯心主义泥坑。其实，这也是一种形而上学。

应当承认，是唯物主义，还是唯心主义，跟在世界历史上有

无贡献，这毕竟是两个不同的问题。的确，一般来说，唯物主义常常起进步作用，唯心主义则起阻碍作用，这当然很对。但是从另一方面说，历史终究不是按照某种预定的“原则”进行的，更不是用某种整齐划一的模子铸造出来的。因此，相反的事例（比如说：在历史上，有时唯心主义者同样能够做出独特的贡献，甚至巨大贡献，等等）在历史上也是完全可能发生的。而这方面的最为明显的例证大概莫过于黑格尔了。⑨

所以，关键是在于我们能否坚持实事求是地，即不从“原则”出发，而从事实出发地看待一切。不用说，只有实事求是的科学态度才是走向真理的唯一道路。

现在让我们再回到嵇康。嵇康的思想无疑也属于无法用一般的框子来套的那种思想类型中的一个。不错，嵇康的“声无哀乐”——形式主义音乐观，确实属于唯心主义。但能否因此就将它的历史贡献也一起抹杀掉呢？回答显然是不能。在此方面，如果一味坚守所谓“唯心主义必然反动”这样一个固定公式不放，那对科学来说，肯定是毫无意义的。

下面就简略地谈谈嵇康”声无哀乐”论的历史贡献。

《声论》的历史贡献，如果集中起来，基本上不外乎以下两个方面。

（一）在反对旧的礼乐思想方面，亦即在打破传统思想束缚方面，曾作出过积极的贡献。

“声无哀乐”的理论乃是一套注重形式和形式美的理论。它认为音乐的本质是自然美、形式美，同时认为这种和美的形式又是完全独立自主，不受它物影响和制约的。他说：

> 此为声音之体，尽于舒疾，……夫曲用每殊，……犹滋味异美，……五味万殊而大同于美，曲变虽众亦大同于和。美有甘，和有乐，然随曲之情，尽乎和域，……和之所感，莫不自发。

这在理论上显然是错误的。但是，恩格斯有句名言说得好："在经济学的形式上是错误的东西，在世界历史上可能是正确的"（马克思《哲学贫困》一书中恩格斯所作《序言》）。

笔者以为，恩格斯的这句经典名言，对于研究嵇康实有巨大的指导意义。根据恩格斯的这一原理，我们似乎同样可以说，尽管"声无哀乐"这一主张，在美学的理论形式上是错误的，但它在历史上却可以是合理的（至少在相当程度上是合理的）。它的合理就在于：作为儒学的对立物，它的出现打击了两汉以来已经僵化了的旧思想——传统的礼乐思想，从而多少起到了一些为音乐艺术"松绑"的作用。儒家的传统礼乐思想自秦汉以来，曾汇政治、迷信、名教、艺术于一勺。在层次上，艺术早被压到了最底层。这就使其自身成了音乐艺术发展的严重障碍。而《声论》恰好在这时问世了。它一经问世，便与当时的注重文艺自身规律的时代新精神（如当时的文学理论所标示）相汇合，一起预示了一个文学艺术自觉时代的到来。它一反过去的传统观念，不再把音乐看成是社会、政治论理的附庸，而把它看成为一种具有独立自在性格的艺术精神。它既否定了音乐与社会、情感的联系，当然也就从逻辑上推倒了封建政治、名教加于音乐的重重束缚。它的出现犹如一股新鲜的和风，不仅使人们耳目一新，而且也必定会给音乐的发展带来新的生机。我们说，这就是它的历史的正当性和合理性之所在。同时，由此出发，它对"郑声"的态度当然也就不同于历来统治阶级人物。在此方面，不管他表现出了怎样一种一步三回首的进退维谷的矛盾状态（如前所述，这种矛盾状态实为他在一切问题上所具有），它终于大胆地、第一次地唱出了"若夫郑声，是声音之至妙"这一叛逆性音调和民主性命题，这总不能不说是一种历史的进步。

上面说到《声论》必定会给音乐艺术的发展带来新的生机。这

里，笔者还想提请人们注意如下一个历史情节：尽人皆知，唐代是我国音乐艺术获得空前发展和繁荣的时代。但未必人人都知道唐代的开国君主李世民在美学上所采纳的就正是嵇康的"声无哀乐"这一音乐主张。在唐人著作《贞观政要》卷七中，至今尚保存着这位具有雄才大略的"英主"与他的臣下关于音乐问题的一段对话。这段对话颇有意思，值得一阅：

> 太常少卿祖孝孙奏所定新乐，太宗曰："礼乐之作，是圣人缘物设教，以为撙节，治政善恶，岂此之由。"御史大夫杜淹对曰："前代兴亡，实由于乐。……"太宗曰："不然，夫音声岂能感人，欢者闻之则悦，哀者听之则悲，悲悦在于人心，非由乐也。

唐代音乐的繁荣与李世民采纳了"声无哀乐"主张之间到底有无直接的因果关系(或许是偶然的巧合)?这一点，可以研究。但是无论怎样，在封建专制制度的严密控制下，《声论》的这种近乎为艺术而艺术的理论和以往的"礼乐刑政其极一也"的主张比较起来，我们说前者必定更有利于音乐艺术的生存和发展，这大概是并不过分的。⑩

再有一点是，有些同志已经注意到，嵇康的《声论》与十九世纪西方美学家汉斯立克的理论有许多相似之处。笔者以为，若仅从理论形态方面说，这样看是有道理的。但如果从历史作用的角度说，二者却不可相提并论。因为，在封建专制的重压下，《声论》的历史价值就在于多少表现了对于反映这种封建制度的官方意识形态的叛逆，因而我们说，它是合理的。而汉斯立克不同，汉氏所处的历史时期则是西方十九世纪后半叶。当时在他面前站立着的恰恰是自巴赫、贝多芬以来面向生活的进步传统。汉氏此时提出"音乐的内容就是音乐的运动形式"的形式主义理论，显然只能被看成是对这一进步传统的背弃。所以我们说，如从历史作用方面看，汉氏确不能与我国三世纪时的嵇康同日而语。人若不留心

这一点，那同样是会出现失误的。

另外，《声论》中还有一些批判秦汉以来儒家所宣扬的一些与宗教迷信有关的音乐故事传说，由于有不少作者对此已经有所论列，这里为避免重复，便不赘。

（二）《声论》历史贡献的又一个方面则是：通过辩论，在客观上揭露了许多音乐艺术中的矛盾现象。诸如形式和内容的矛盾（其中包括确定性与不确定性的矛盾，内容的浑一性与形式多样性的矛盾），自然（作为自然物的音响）与社会（作为社会物的人的情感）的矛盾以及主观与客观（音乐艺术的客观内容与欣赏者的主观感受）之间的矛盾等等。这些居然都发生在一千七百年以前，应该说是颇具眼力的。这一揭露本身已足表明：人们对音乐现象的认识的行程已经由单单关注事物的外部关系，转向比较注重事物的内部规律。人们在这一方面的认识，确已开始走向深化。这同样不能不说是认识史上的一大进步。

大家知道，揭露矛盾，乃是解决矛盾的前提。要想解决问题，当然必须先提出问题。同时，在历史上有时由提出问题到解决问题，往往还需要经过许多代人的努力，决非所有问题，一经提出，便可以立即获得解决的。例如关于什么是“美”的问题，从奴隶社会它就被提出来了，然而直到今天，人们不是还在为它进行不休的争论么！音乐美学中的大量问题，亦复如此。所以历史上亦常有这种情形：只要某个思想家能够提出新问题（课题），只要这个新课题能够启人心智，能够推动人类思维的发展，就应该承认他已经作出了贡献！而《声论》的这种推动作用，可否说就表现在以下一些方面呢。

其一，是推动了在它以后的音乐美学的发展。假若中国音乐美学可以分成为两大段落，其前一段如果是以研讨音乐的外部关系、社会功能为主，相对而言，那后一段落即应以立足于各

个艺术门类(古琴、声乐、戏曲)，具体地研究它们的各自的艺术、审美经验，内部结构、规律为其特色。而《声论》恰恰就正是这后一段落的先声表现，是由前一阶段进到后一阶段的中间环节。所以它的出现完全可以说在一定程度上改变了中国音乐美学的研究方向。这样，如果从“圆圈”的原理角度看，《声论》便不仅标志着旧圆圈的终结，而且同时还应该具有新圆圈的开始的又一重意义。如能这样观察问题，《声论》的历史地位是否会显得更清楚一些呢!

另外一个方面，其推动作用，从《声论》本身亦可看出。本来，辩论本身就是推动认识深化的一个极好方式。在辩论中，有时在经过对立面的互相敲打之下，往往会出现一些意想不到的思想火花，而这种“火花”则常常也即是通过揭露矛盾和彼此问难而带来的新创获。此种情况，在《声论》中亦时有所见。

例如："声无哀乐"论认为，作为自然音响看的乐音不可能带有情感内容。这实际上是向论辩的对手提出了这样一个问难，即：作为音响的乐音，何以能带上情感内容?它是怎样带上情感内容，或者说是怎样变成情感的载体的?这个问题，由于是由“主人”提出的，故从“秦客”方面说，必定会引起他进一步的思索。结果便引出了“秦客”如下的一段答辩文字，那就是：“夫声者，气之激也，心应感而动，声从变而发。心有盛衰，声亦降杀。“这种答辩本身不就把问题深化了，并且同时又是很富有光彩的么!其光彩就在于：它实际上已经接触到了心理学方面的一个问题，即：心理(情感)运动与乐音运动之间的关系问题。在“秦客”看来，乐音(音乐)所以能够成为情感载体，乃是由于情感运动与乐音运动之间有一种相通的对应关系。这个论点，在当时来说，无疑是个空前的发现。而这个发现，岂不就是在持唯心主义观点的“主人”问难的推动下取得一个极有价值的成果!而且就“主人”来说，他

对于乐音运动与听众的情感之间确有一种对应关系这一点，也是并不否认的。他在解释不带情感的乐音运动如何能激发起听众的情感时，说："批把、筝、笛，间促而声高，变众而节数，以高声御数节，故使形躁而志越。……盖声音有大小，故动人有猛静也。……然皆以单、复、高、埤、善、恶为体，而人情以躁、静、专、散为应。……此为声音之体，尽于舒疾，情之应声，亦止于躁静耳。"⑪

在这一问题上，此时，我们的"主人"嵇康，显然已经走到了真理的边缘。只要他愿意再向前跨越一步(哪怕是很小的一步)，他就可以达到真理了。但他却终究未能实现这一跨越，他到底未能承认，乐音运动——单、复、高、埤、舒、疾与创作者、表演者的心理过程、情感运动之间，同样存在一种有机的对应关系和内在联系。这当然只能是因为"体系"的缘故，而不得不在真理面前却步了。但尽管如此，我们却不能不看到，他所写下的上述一段精彩文字(包括"秦客"的一段在内)，在整个人类认识的发展过程中所留下的深深的足迹。这种足迹，毕竟是在人类走向真理的过程中所不可或缺的啊！

人类究竟是怎样使乐音成为情感的载体？或乐音何以能成为人类情感载体？这类美学难题本来不易解释。也正由于此，所以直到上个世纪的五十年代，汉斯立克在发表他的《论音乐的美》一书时，才照样能够坚持如下一类的责难。他说："音乐和情感的联系是怎样的，一定的音乐作品与一定的情感的联系又是怎样的，这种联系按照什么自然规律产生作用，并且是按照什么艺术法则形成的，关于这些问题，那些与情感'打交道'的人却完全让我们停留在黑暗中。"(《论音乐的美》第3页)而对于今天的我们来说，以上问题又是否都已经彻底解决了呢？回答恐怕仍然只能是：既解决了，又没有完全解决！说解决了，是就其宏观方面，或者是就

对一事物的"定性"考察方面说的。在此一方面，我们肯定音乐具有情感内容，是有事实根据的。我们的无数实践经验证明：无论是作曲家的创作过程，或者是艺术家的表演过程，都确实存在着乐音运动与情感运动的同步交流与感应现象。因此，我们的这一论点可以说是经得起检验的。

说它还没有完全解决，则是从微观角度，或者是从实证科学角度而言的。这就是说，迄今为止，我们对这一问题的研究，几乎仍然停留在"定性"考察阶段，还未能够由"定性"考察而进到"定量"分析。尤其是，直到目前，我们也还没有能够建立起"一门以数学为基础的"，"建筑在妥善的、丰富的、实验观察的基础上的"，"更为完善的心理学。"⑫ 所以，对于这类问题，即使在今天，也还不能说，它已经有了一个建立在实证科学基础上的真正完满的科学解答。当然，在这一方面，我们与汉斯立克不同，汉斯立克对这类问题是完全持悲观的否定态度的。而我们对此则是抱乐观态度的。正如恩格斯所说："终有一天我们一定可以用实验方法把思维'归结'为脑子中的分子的和化学的运动。"(《自然辩证法》第207页）我们也应相信，有朝一日，科学也一定会揭示出乐音运动与情感、思维运动之间联系的真正秘密所在。然而到了那时，人们不是会更加清楚地认识到，作为这一问题的首次提出者——嵇康的历史功绩的重大意义么！

总之，嵇康在他的《声论》中，从他的唯心主义立场出发，确实向唯物主义提出了一系列的挑战和问难。这些挑战和问难对于推动音乐美学这门学科的发展，无疑是大有价值的。

---

① 这在希腊古代也有类似情况。当时那里的有些思想家对音乐的社会本质，似亦同样缺乏认识。毕达哥拉斯学派关于音乐的学说（仅从数量关系方面探讨音乐的和谐及其本质的学说），即其中之一例。

② 此方面的典型言论，可以伶州鸠为例。此即是："夫政象乐，乐从和，和从

平。"(《国语·周语下》)。

③ 此方面材料同样甚多，例如：

《吕氏春秋·古乐》："昔者，朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。"

《国语·周语下》："夫政象生，乐从和，和从平。……如是而铸之金，磨之石，系之丝竹，越之匏竹，节之鼓，而行之以遂八风。于是乎……阴阳序次，风雨时至，……于是乎道之以中德，泳之以中音，德音不愆，以合神人，……"

④ 详见拙作《礼乐思想的早期形态》(《音乐艺术》1983 年，第 3 期)。

⑤ 太一即太极，亦即是"气"(参看高亨《老子正诂》96 页，与张岱年《中国哲学发微》25—26 页)。

⑥ 这样讲，并不意味着否定嵇康音乐观与道家思想的联系。道家崇尚"自然"，反对"人为"(伪)的思想对嵇康的"声无哀乐"论，也确实具有影响。所以更全面的讲，嵇康的音乐观应该属于儒、道杂揉的思想类型。这里限于篇幅，便不多谈。

⑦ 参看丁冠之《论嵇康的哲学思想》，载《哲学研究》1980 年第 4 期。

⑧ 列宁说："产生'物理学唯心主义的另一个原因是相对主义的原理，……在不懂得辩证法的情况下，这个原理必然导致唯心主义。"(《列宁全集》第 14 卷，第 325 页)。

⑨ 众所周知，黑格尔尽管是个唯心主义者，但由于在"辩证法"方面做出过突出的贡献，经典作家终于给了他以很高的评价。讲到他，列宁甚至说过这样的话："聪明的唯心主义比起愚蠢(按：指形而上学唯物主义)的唯物主义更接近于聪明的唯物主义。"(《哲学笔记》第 230 页)。

⑩ 鲁迅先生亦曾说过："'为艺术的艺术'在发生时，是对于一种社会的成规的革命，但待到新兴的战斗的艺术出现之际，还拿着这老招牌来明明暗暗阻碍它的发展，那就成为反动，且不只是'资产阶级的帮闲者了。'"(《鲁迅全集》第四卷，第 406 页)。

⑪ 《声论》的本意是：音乐(乐音)本身虽不带情感(在它看来，音乐好比是"酒")，但却可以对听众的情感起诱发和刺激作用。此即是说：它虽否定音乐的社会、情感内容，但却并不否定音乐的陶情养性的社会功能。我们有些哲学史著述以为《声论》既否认音乐具有情感内容，同时也不承认音乐能对听众的情感起刺激作用。这种理解，显然有误。

⑫ 参看《美学》(《新亚美利加百科全书条目》)载《美学》1980 年第二期。

(原载《乐府新声》1984 年第三期)

中国古代音乐美学中的“乐　教　论”

刘　楚　材

我国的美学思想产生得很早，最早可以追溯到两千八百年前的西周。西周之后的春秋战国时期，“百家蜂起，诸子争鸣”，哲学思想迅速发展，人们对美和审美意识的思考也逐渐深化，形成了我国古代美学思想最为活跃的一个历史阶段。

由于音乐在当时的社会生活中占有重要地位，所以“乐”成了那个时期许多思想家议论和研究得最多的审美对象之一。对音乐艺术实践经验的理论概括，也因此有了相当的广度和深度，以至后来出现了《乐记》那样系统而又完整的音乐美学文献。《乐记》是儒家学派对我国古代音乐实践和审美活动进行全面总结的最有影响的著作。

从孔子开始到《乐记》为最高峰的先秦儒家学派的音乐理论，最显著的特色，是偏重于音乐的社会功能的研究。孔子的音乐美学思想主要体现在乐的教育的论述中自不待言，集儒家论乐之大成的《乐记》，也是从“乐教”的实践经验中来阐发作者对乐的实质和功能的认识的。《乐记》作者认为音乐是外界事物触发人的情感活动而产生的。音乐既表现人的情感，又陶冶人的情感，最能够感化人心，从而使人致善。音乐不仅使人得到一般情感的满足，更重要的是有益于个人的道德修养和国家的治乱兴衰。因此，《乐记》几乎以一半以上的篇幅，详尽而又具体地研究乐的教化作用、

乐与礼互为表里的关系、乐功用于政治的最终目的。提出了“广乐以成其教”的命题。对后世的音乐美学和一般美学都产生过很大的影响。

从儒家音乐美学思想的这个特点也可以看出：中国古代的音乐美学，其着眼点更多的不是音乐的本质、美的本质，而是音乐的功能。关于这一点，李泽厚同志在《美的历程》一书中曾经做过一个对比和概括，他说：“中国《乐记》和希腊《诗学》的一个巨大差异是：一个强调艺术的一般日常情感感染作用，一个重视艺术的认识模拟功能和接近宗教情绪的净化作用”。“正因为重视的不是认识模拟，而是情感感受，于是，与中国的哲学思想相一致，中国美学的着眼点更多的不是对象、实体，而是功能、关系、韵律。”这个概括是符合实际的。

儒家的音乐美学思想，是我国古代占主导地位和影响最大的音乐美学思想。做为儒家音乐美学思想主干的乐的教育论，值得我们认真研究。

本文主要围绕先秦儒家学派的有关论述，对其“乐教论”做一点初步的介绍和分析。

一

创始于孔子的儒家音乐美学思想，是在春秋战国那个社会激剧变革的历史时期产生的。

春秋时期，随着新的社会经济的发展和旧的统治制度的衰微，统治者用以维护其统治秩序的礼制，已处于动摇和崩溃之中，人们对旧的礼制已开始由怀疑而批判而采取“越礼”的行动。孔子为了“复礼”，为了从社会的动乱中求得旧的政治局面的恢复和稳定，觉得除了从内容上加强“礼”的实际规范作用之外，还必需在思想和情感领域内配合以“乐”的教育。于是，他开始“正乐”，使

“《雅》《颂》各得其所”(《论语·子罕》)。孔子的“正乐”，说明他已经意识到音乐做为一种情感的艺术，具有不同于礼的强制性规范的特殊的思想教育作用，而这种作用又被更多地赋予了社会伦理的和政治的性质。“人而不仁如乐何?”(《论语·八佾》)，“歌乐者，仁之和也”(《孔子家语·儒行解》)，认为一个人没有仁德不能用乐，音乐是“仁”的艺术表现。可见孔子主要是从道德的完美性方面来解释音乐的意义和作用的。

所以儒家不标榜“为艺术而艺术”，音乐本身不是目的。孔子说:“乐云乐云，钟鼓云乎哉?”——乐呀，乐呀，难道只是钟鼓一类的乐器演奏吗?(《论语·阳货》)。他重视得更多的不是音乐的外在的表现形式，而是音乐所包含的内容，以及这内容可能产生的社会意义。同样的见解，在《乐记》中也有所阐述:“乐者，非黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也”(《乐情篇》)，“君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合也”(《魏文侯篇》)。认为欣赏音乐，不是只图音调的悦耳，主要是领会音乐所表现的精神、志趣、道德、情操。这个基本原则，是贯穿在儒家审美教育思想中的一个重要原则。

于是，对个人而言，则“兴于诗，立于礼，成于乐”(《论语·泰伯》)。孔子提倡用音乐来完成个人的修养。通过音乐审美过程中的潜移默化，使人的精神境界趋于完美，成为符合儒家政治要求和道德规范的“仁人”。把音乐看做培养人和塑造人(“成人”)的手段，这种对音乐的理性要求，反映了儒家对待人生和审美的积极态度。

而对整个社会而言，则“移风易俗，非乐莫善”(《孝经》)。认为音乐是造成良好的社会风尚的极有效的教化工具。这八个字对音乐的社会功用的概括十分精炼，在中国美学思想史上是颇有影响的见解。虽然孔子当时还没有能够，或者还没有来得及对音乐

的表现形态和艺术特征做出具体分析，但他已认识到通过审美活动陶冶人的性情，音乐能产生普遍的社会效益。音乐对人的感染力，或者说对人的思想感情的渗透力，是别的意识形态所难以取代的。“仁言不如仁声之入人深也”(《孟子章句上》)，体现“仁”的音乐比“仁”一类道德说教对人的影响更深。孟子的这句话，可以看做“移风易俗，非乐莫善”的补充。

音乐之所以具有这种感化人心的特殊作用，在孔子看来，在于音乐(指符合礼的乐)既体现了“善”又体现了“美”，好的音乐作品往往是善与美的统一。

当然，由于时代的局限，孔子所讲的“美”，严格说来，一般还不属于美学范畴的概念。比如他说:“里仁为美”(《里仁篇》)，体现了“仁”就是美。也就是说，美即是“善”，把“美”做为“善”的同义词。但当他观察艺术问题时，情况就不同了，他是把“美”和“善”加以区别的，甚至是把二者做为对艺术的不同方面的要求来提的。比如他评价《韶》乐和《武》乐时，就开始意识到做为美学范畴的“美”与做为道德范畴的“善”是有所区别的。二者既有联系，又有区别。《论语·八佾》中说：

子谓《韶》尽美矣，又尽善也。谓《武》尽美矣，未尽善也”。

他认为《韶》乐所以具有动人的魅力，是由于它既“尽善”，又“尽美”，而《武》乐不及《韶》乐，则由于它只“尽美”而不“尽善”。美与善可以统一，也可以矛盾。由此可见，当孔子把艺术做为审美对象来考察时，他对美的本质特征的认识，已经有了进一步的深化。认为那些能够体现美与善高度统一的音乐(比如《韶》一类雅乐)，通过美感作用，能够渗透人的精神境界，培养人的道德意识。所以孔子教授弟子习六艺——礼、乐、射、御、书、数，把礼乐摆在首位，使音乐成为儒家施行审美教育的重要科目。

孔子虽然非常重视音乐，但从现存古籍资料来看，他没有什

么论乐的专门性著作，我们今天经常引用的他有关音乐的论述，散见在《论语》等其它文献资料中，虽然有自己的特色而且潜藏着智慧，但都是一些零星的感受和点滴的概括，缺乏系统性和理论色彩。直到《乐记》和荀子的《乐论》问世，才有了系统化、理论化的论乐专著。这两部专著的音乐美学思想是大体一致的，甚至文字也有许多雷同，但比较起来，《乐记》的内容显得更为充实和完整。

二

《乐记》论乐，所涉及的问题虽然相当广泛，它从乐的本源和本质一直谈到乐的创作和种类，但其着眼点和落脚点主要还是乐在社会生活中的地位和作用。正如荀子强调“论礼乐，正身行，广教化，美风俗”(《王制》)一样，《乐记》也是强调利用乐的审美教育作用，陶情冶性、“移风易俗”，以达到以乐辅政，以乐治国的目的。它做为我国古代音乐美学思想发展初期阶段的重要理论文献，对乐的本源和本质的认识虽有不少难能可贵的精辟见解，但大都没有充分展开，相比之下，它对乐的作用的论述，就显得相当充分、详尽而又完整了。特别是关于乐的审美教育作用的论述，自成系统。对这个系统有待我们联系特定的历史背景和儒家的政治、哲学思想做深入的研究。限于水平，本文只能根据《乐记》本身提供的内容，做三点简要的介绍：

(一)乐是实施“德”的教育的有效手段

为了阐明这一点，《乐记》作者先从乐的情感特性谈起。如前所述，他认为音乐是由于外界事物触发人的情感活动而产生的：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也”“情动于中，故形于声，声成文谓之音”(《乐本篇》)。人的情感活动创造了音乐，音乐又直接作用于人的情感。因此，“乐也者，情之不可变者

也”(《乐情篇》),情感性是音乐的本质特征的表现。不同的情感产生不同的音乐,不同的音乐通过情绪感染作用于人,又使人的内心世界发生不同的变化:“凡奸声感人而逆气应之,逆气成象而淫乐兴焉;正声感人而顺气应之,顺气成象而和乐兴焉。”(《乐象篇》)。

这里所说的“逆气”“顺气”,均指人的内心之气,而“心”古人是当做“思想器官”来理解的,即指人的精神世界和思想感情。这段话可以理解为:凡是坏(奸邪)的音乐感染人的时候,丑恶的思想感情就来应和,丑恶的思想感情通过音乐表现出来,纵欲放荡的音乐就产生了;凡是好(纯正)的音乐感染人的时候,美好的思想感情就来应和,美好的思想感情通过音乐表现出来,平和中正的音乐就产生了。作者在这里以音乐的情感体验为例,阐述世界上各种事物总是同类相应的道理,与“乐也者,情之不可变者也”联系起来看,也可见《乐记》作者对乐的创作与鉴赏的情感特性是有明确认识的,他基本上把握住了艺术与审美的根本特点。正是由于这个特点,使得音乐对人的教育,有别于道德和科学,直接诉诸审美情感,而产生“其感人深,其移风易俗易”(《乐施篇》的效果。所以《乐记》作者主张充分利用音乐做为灌注“德”的工具和有效手段:

“乐者,所以象德也”(《乐施篇》)

“乐者,德之华也”(《乐象篇》)

“是故情见而义立,乐终而德尊,君子以好善,小人以听过”(《乐施篇》)

这里所说的“德”,当然是指儒家礼教、仁义之“德”,要求音乐表现和宣扬这样的“德”,使人们通过乐的审美教育,达到道德的完善、发扬“至德”的光辉,这正是他们的政治需要。所以《乐记》提倡“君子反情以和其志,广乐以成其教”(《乐象篇》),主张

用推广音乐来实施伦理教化。推广“乐教”的场所、范围非常广泛，包括宗庙、乡里、家庭等各个生活领域。

与此相联系，便形成了《乐记》以“德”为主要尺度来衡量音乐好坏的批评标准。它将音乐分成“和乐”与“淫乐”互相对立的两大类来寄托它的褒贬。什么是“和乐”呢？按照《乐记》的解释，就是那些音调平和中正、可以“修身及家，平均天下”的“古乐”，又被称做“正声”“德音”，比如孔子所喜欢的歌颂先王功德的《韶》，认为这类音乐符合礼之“德治”的要求，因而有益于社会。“淫乐”则是指世俗流行的那些使人沉醉迷茫而不能自拔的今乐，又被称做“奸声”“溺音”“亡国之音”，比如新兴的“郑宋卫齐之音”。《乐记》对这类音乐进行过猛烈的抨击：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志，此四者皆淫于色而害于德”（《魏文侯篇》）。认为这类音乐使人沉溺于声色享受而有害于德行修养，因而予以贬斥。《乐记》这种以礼制的“德”为尺度的批评标准和优劣观，当然有其特定的阶级内容，同当权者的根本利益是完全一致的，它反映了儒家“非礼勿听”的顽固精神。所谓“郑卫之音”，是春秋末期在民间产生的新兴音乐，当时称为“新声”，它曾经以新的气息和特有的魅力，获得了人们的喜爱，甚至连魏文侯这样的国君听了也“不知倦”。但由于这类音乐亵渎了“礼”（“糅杂子女，不知父子”），不能称颂先王之道（“乐终不可以语，不可以道古”），被儒家视为“淫乐”而加以排斥。这观点当然是极端保守而狭隘的。但它以维护本阶级的根本利益为前提区分音乐优劣、然后择“善”而取的态度是值得我们注意的。这种态度本身说明了在阶级社会里音乐做为社会的精神产品所具有的社会性质。人们审美趣味、审美理想的不同，无不受着特定的阶级、特定的社会生活的制约和影响。这正是音乐美学要从社会学的角度研究音乐艺术的一个原因。

（二）利用乐的教育强化礼的规范

《乐记》论乐常常"礼乐"并提，这是为什么呢？因为在儒家看来，乐是从属于礼的，礼与乐密切相关，互为表里。礼需要乐的配合，乐也需要礼的引导。对礼与乐关系的论述，成了该书的一个重要内容。

什么是"礼"呢？礼是指儒家所提倡的等级制度以及与此相联系的道德规范等等上层建筑，其思想核心就是所谓"仁"。为了维护旧的统治秩序，儒家认为必须强化礼制，而强化的重要途径之一，便是配合以乐的教育，使礼与乐结合起来发挥作用。由于"乐也者，情之不可变者也"，乐是一定情感的表现，乐的美感教育作用，通过情感感染来实现，它能唤起一定的情感体验；而"礼也者，理之不可易者也"，礼是一定理智的表现，它以一定的政治制度和社会伦理为准绳。所以乐与礼的统一，就是情与理的统一，以理节情的平衡，儒家是把这种统一和平衡，做为对音乐及其审美教育的基本要求的。

从其各自的具体作用来看，则表现为"乐和同，礼辨异"（《乐情篇》）。乐发挥"和同"的作用，礼发挥"辨异"的作用。"和同"就是和谐人与人之间的关系，使不同的人在情感上互相融洽；"辨异"就是区分上下、贵贱的等级界限，使不同的人各安其位。二者统一起来发挥作用，"同者相亲，异者相敬"，就会使"暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒。""合父子之爱，明长幼之序"。一句话，造成现实社会的广泛的和谐一致。

礼辅之以乐，乐又受礼的制约和引导，这种礼乐结合为用的方针，实际上是规定乐的教育必须服从于礼，音乐必须成为礼制的政治思想的附属品。

（三）"乐教"的最终目的——"同民心而出治道"

儒家重视乐的教育，但"乐教"只是手段而不是目的。在他们看来，其最终目的是以乐治国。"故礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也"(《乐本篇》)。《乐记》把音乐同礼制、政治、刑罚等并列起来，认为它们的终极目的都是为了统一人民的思想，从而使国家安定、天下太平，"礼乐刑政四达而不悖，则王道备矣"(《乐本篇》)，这四方面都很好地发挥了作用，统治者的"仁政"就完备了。所以说音乐是治理人民最重要的手段："生民之道，乐为大焉"(《乐化篇》)。广泛地推行礼乐，就什么困难都可以克服了："致礼乐之道，举而措之天下，无难矣！"(《乐化篇》)。《乐记》对乐的作用的认识虽然颇有见地，但也不无偏颇，它过分夸大了乐的作用，甚至走向音乐万能的极端(认为音乐能养育万事万物)。但观其基本出发点，仍是强调乐的审美教育所能产生的不可忽视的社会作用。

儒家对审美与伦理、审美与政治的关系的深入认识，使得他们赋予音乐以社会历史的具体内容。也正是由于这一点，使得儒家的音乐美学理论，很少抽象的玄思而充满实践理性的精神。

与西方类似的观点比较起来，也显示出自己的特色。比如西方美学史上，古希腊哲学家亚里斯多德(公元前384—322)也阐述过关于乐的教育的观点，大家经常引用他的一段名言："音乐应该学习，并不只是为着一个目的，而是同时为着几个目的，那就是①教育。②净化。③精神享受。也就是紧张劳动后的安静和休息"。但他在这里所说的"教育"，是偏重于"求知"，亚里斯多德甚至认为艺术之所以能使我们感到快感，就是因为我们一面在欣赏，一面在"求知"。儒家所讲的教育，则是偏重于人的道德情操的修养，乃至囿于政治的实用功利框架。

三

仅管如此，儒家也并不否定音乐的娱乐性。《乐记》中说："夫乐者乐(洛)也，人情之所不能免也"。认为音乐能给人带来快乐，满足人的感情需要。这里所说的快乐，显然不是指类似饮食等带来的生理快感，而是指以心理活动为基础的包含了情感因素的审美愉快，也就是我们通常所说的美感。《乐记》虽然还没有直接提出这样明确的概念，但它的论述是包含了这个意思的。

荀子的《乐论》更是一开篇就指出音乐的这种审美享受功能。认为人们不能没有音乐，因为人们不仅需要用音乐来表达高尚的志趣，而且需要用音乐来娱乐心境："君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心"。礼乐推广好了，音乐的"美"与德行的"善"就能取得相得益彰的效果("美善相乐")。

孔子非常喜欢音乐，当时不少著名的音乐家如师襄、师冕等都是他的朋友。而他本人不但精通乐器，既能弹琴、鼓瑟、击磬，也能唱歌。朱载堉《弦歌要旨序》(《律吕精义》卷十八)中，曾引用《论语》中的话说："'子于是日哭，则不歌'(述而)，其非病非哭之日，盖无日不弦不歌"。可见孔子除了吊丧哭泣的那一天，几乎每天都要歌唱，而且常常要学别人的歌唱："子与人歌而善，必使反之，而后和之"。

这位满腹经纶的古代哲人，为什么如此酷爱音乐艺术呢？如前所述，孔子是把音乐当做一种完美道德、修身养性的教化工具的。但音乐所具有的教化作用，是通过审美享受，即通过美感作用来实现的。如果没有能够带来精神上愉悦的美妙动听的乐曲，孔子听演奏《关雎》怎么会感到"洋洋乎盈耳"？闻《韶》乐怎么会"三月不知肉味"而沉醉于它的"尽善尽美"呢？"乐者，乐也"，没有审美的愉快，也就没有艺术的魅力了。反过来，音乐的审美享

受作用，也不是抽象、空洞的东西，它总是同一定的情感内容相联系的。所以儒家认为应该对音乐的艺术表现加以引导，使它的音调既使人得到快乐，又不致于放荡，使乐曲既畅达、丰满，又足以感动人之善心。《乐记》中有一段很值得玩味的文字，明确地阐述了这一点：

“夫乐者乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。故人不能无乐(洛)，乐不能无形，形而不为道(导)不能无乱。先王恶其乱，故制《雅》《颂》之声以道(导)之。使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直繁省廉肉节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉，是先王立乐之方也”。(《乐化篇》)。

这段话至少表达了这样几个意思：①给人带来娱悦、享受是人对音乐艺术的必然要求。②但这种娱悦和享受是同一定情感内容相联系的。③先王制作音乐的原则是既使人们得到愉快，又让它所表现的内容通过有条不紊的乐章和乐曲表现出来感化人的心灵，使人情趣高尚而不受放纵、邪恶的东西的影响。这就是儒家对音乐的娱乐和教育职能及其关系的基本认识。

在西方美学史上，古希腊的哲学家们，在谈到艺术的功用时，提出过“快乐论”。比如亚里斯提卜(公元前435—360)认为艺术能给人带来快乐，但他单纯强调这种快乐而否定艺术的教育职能。某些快乐主义者甚至认为音乐只具有纯粹音响组合的形式，音乐给人带来的快感，类似甘美的饮食带来的生理快感。这些观点，对西方后来的美学思想影响很大，直到近代，奥国音乐学家爱德华·汉斯立克在他的美学著作《论音乐的美》中，还断定音乐只是“在流动中的音响形式”，形式即内容，除此而外，音乐没有任何非音乐的内容。形式是美的来源，音乐美是一种“不依附、不需要外来内容的美”。

这样一来，汉斯立克除了承认音乐的纯粹形式美的欣赏价值之外，对音乐所具有的其它社会功能则一概采取否定的态度。他的美学理论，当然也就偏重于去探讨音乐的美的性质和音乐的非认识性的规律。

与西方的音乐美学思想相比较，中国古代的音乐美学思想，较少“纯艺术论”的色彩、特别是具有代表性的儒家音乐美学思想，着眼于音乐的社会功能，因而，“乐教论”成了它的主流。

“诗言志，歌永言，声依永，律和声”(《尚书·尧典》)。古人在这个简要的概括中已明确指出：音乐主要是以乐音为手段来抒发、表现人的主观思想感情，而主要不是摹仿自然。因而，它所唤起的更多的是情感体验而不是认识摹拟，它所给予人的也更多的是“现实人生的和谐和满足，而不是非理性的迷狂或超世间的信念”(《美的历程》)。既然是这样，重视音乐的内容，即重视音乐所体现的某种精神、品格、情操就是十分重要的了。与中国古代的一般美学讲究“文以致用”相一致，中国的音乐美学是讲究乐以致用、以乐治国的。

大概正是由于这一点，现代西方的一些美学家，当他们在新的条件下，把目光投向东方，对比研究中国古代美学思想和西方美学思想的时候，往往很容易从这种理性精神的折光中来理解和概括中国古代的美学思想。蒋孔阳同志在《中国古代美学思想与西方美学思想的一些比较研究》一文中，转述哈·奥斯本《美学与艺术理论》一书中的观点说：奥斯本认为“西方古代的美学思想，基本上是自然主义的。这种自然主义，追求表面的真实”而“中国古代的文学艺术和美学思想，其基本态度是非自然主义的”，它“重视的不是表面现象的真实，不是作品中写的是什么，不是主题和题材，而是艺术作品本身，是作品当中所体现出来的宇宙原理‘道’，以及与‘道’冥契协调在一起的艺术家的人格。艺术作品——

道——艺术家的人格，这三者的统一，就成了中国的艺术，成了中国古代的美学思想”。而日本艺术学教授岩山三郎先生对中国美学的看法则又进了一步，岩山三郎认为“西方人和中国人的美学思想，有一个根本不同的地方，那就是西方人看重美，中国人则看重品。例如西方人喜欢玫瑰，因为它看起来美，中国人喜欢兰花、竹子，并不是因为它们看起来美，而是因为它们有品，它们是人格的象征，是某种精神的表现。这种看重品的美学思想，是中国精神价值的表现。这样的精神价值是高贵的，在世界上都无与伦比的。因此，中国古代的美学思想，应该说是最有成就的美学思想，也是最有未来的美学思想”。

这看法颇能抓住中国美学的某些特点，但它也不无偏颇。中国人喜欢兰花和竹子，固然首先因为它们有品，同时也因为它们看起来很美，这种美是和品统一在一起的。当人们创作或欣赏描绘兰花和竹子的艺术作品时，往往喜欢偏重于从它的品来生发自己的想象和思考，从艺术走向更为广阔和崇高的人生领域。

西方和日本的美学家早已开始从一般美学的比较研究中来认识和了解中国，同时也认识和了解自己。虽然他们对中国古代的东西往往显得还缺乏总体方面的认真研究，褒贬有时也难免言过其实，但努力从对比中来发现问题和提出问题，显然有助于研究的深入。比如他们认为中国人看重品，这种认识就很值得注意，看重品的美学思想，恰恰是与中国古代美学重视艺术的社会意义和教育作用联系在一起的。儒家的“乐教论”对后世的影响，也决不止于音乐领域。这些当然都有待于我们做深入一步的研究，在研究中批判地继承过去的美学思想，对于我们形成和发展马克思主义的美学理论，是会十分有益处的。

（原载《中国音乐》1983年第二期）

略论春秋时代的音乐思想

李　纯　一

一

周代原有严重的迷信思想，认为音乐具有魔术性质，可以用来祓除不祥和献媚上天鬼神以去灾求福。例如：

> 日昃之离，不鼓缶而歌，则大耋（跌）之嗟（蹉），凶。（《易》《离》九三）①
>
> 辰不集于房，瞽奏鼓。（《左》昭17引《夏书》）②
>
> 日有食之，天子不举，伐鼓于社；诸侯用币于社，伐鼓于朝，以昭事神，训民事君，示有等威，古之道也。（《左》文15）

这些记载都是说明西周时代人们认为可以击鼓缶、歌唱求救不祥的天象——日食。

再如：

> 女巫掌岁时祓除衅浴，旱暵则舞雩……凡邦之大灾，歌哭而请。（《周礼》《春官》）
>
> 司巫掌群巫之政令，若国大旱，则率巫而舞雩。（同上）

周人和殷人一样，用歌舞以求雨，仅《春秋》一书即记载舞雩有十九次之多。

古人之所以认为音乐能感动上天鬼神，是由于他们认识水平的低下，而将音乐的感动能力神秘化的结果。

周代还认为音乐甚至音律能作用于风土，以助农作物的生长。

例如：

> 瞽师音官以风土（韦解：音官、乐官。风土、以音律省土风，风气和则土气养也）。（《国语》《周语》上）
>
> 先时五日，瞽告有协风至（韦解：瞽、乐太师，知风声者也。协、和也，风气和时候至也，立春日融风也）。（《国语》《郑语》）
>
> 虞幕能听协风，以成乐物生也（韦解：虞幕、舜后虞思也。协、和也。言能听知和风，因时顺气，以成育万物，使之乐生；《周语》曰："瞽告有协风至"，乃耕籍之类是也）。（同上）
>
> 夫舞所以节八音而行八风。（《左》隐 5）
>
> 夫乐以开山川之风也。（《国语》《晋语》8）

从上引材料，可以看出周代认为音乐乃至音律都可以省风土，并可以作用于风土而利耕籍。

这种迷信思想产生的历史是很久的，例如我们的原始祖先就用带有魔术意味的音乐，去驱逐那败坏农作物的干旱天气。③这种思想是怎样产生的呢？原来古人有一种临摹观点，认为音乐是临摹风声的。例如《吕氏春秋》《仲夏纪》《古乐篇》中有一个这样的神话：

> 帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵，帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》。

这个神话虽然具有浓厚的迷信思想，但其中却含有唯物主义思想的萌芽，认为音乐并非产生于主观精神或得自上天，而是通过再现或临摹自然现象而产生的。这和同篇所载的"听凤凰之鸣，以别十二律"的临摹观点是相同的。

古人经过长期的音乐实践，早已发现了音乐的强有力的因素，即其作用于人的听觉而强烈地影响人的情绪和感情的力量。但由于古人认识水平的低下和受传统宗教迷信思想的约束，致使他们认为这还是音乐的魔术能力，因而这种临摹风声的观点却转化为

能作用于风土的迷信思想。

日后这种迷信思想又得到进一步的扩展，例如利用音乐或音律可以测军事上的吉凶，下面便是两个实例。

> 师出以律，否藏。（《易》《师》初六）
>
> 楚人伐郑……甚雨及之，楚师多冻，役徒几尽。晋人闻有楚师，师旷曰："不害。吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。"（《左》《襄》18）

自西周末年以来，随着奴隶主贵族统治秩序的开始动摇和生产、科学、文化等的进步，逐渐引起了传统的宗教迷信的音乐思想的动摇，当时进步的和开明的知识分子和官方学者，对之加以批判，并企图用新的观点来解释音乐。

关于西周末年的音乐思想之有比较完整的记载的为数甚少，我们在这里只打算提出公元前八世纪郑史伯的学说来试行探讨。

史伯的学说是这样：

> 夫和实生物，同则不继（韦解：阴阳和而万物生。同、同气。）。以他平他谓之和，故能丰长而物生之；若以同裨同，尽乃弃矣。故先王以土与金、木、水、火杂，以成百物。是以和五味以调口，刚四支以卫体，和六律以聪耳，正七体以役心，平八索以成人，建九纪以立纯德，合十数以训百体，出千品，具万方，计亿事，材兆物（韦解：材、裁也。），收经入，行姟极（韦解：姟、备也；数极于姟也；万万兆曰垓。）。故王者居九畡之田，收经入以食兆民，周训而能用之，和乐如一。夫如是，和之至也。于是乎先王聘后于异姓，求财于有方，择臣取谏工而讲之以多物（韦解：讲犹校也。），务和同也。声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲；王将弃是类而与剸同，天夺之明，欲无弊得乎！（《国语》《郑语》）

史伯认为天是人间最高的主宰，这说明他还保持着古代宗教的基本信仰。不过他认为金、木、水、火、土是构成自然界和社会各

种事物（百物）的五种不同的客观的基本物质元素（五行），而社会上各种造事物（包括音乐）之所以能够产生，是由于五行具有各种不同的性质和作用。这显然是一种含有素朴的唯物主义倾向的思想。基于这个理论，史伯又提出了音调逻辑和形式的基本法则：音乐是由六个高度不同的声音（六律）形成的；换言之，音乐是六律的矛盾的统一。这是一种自发的辩证法的观点。

史伯所认为音乐的美是“和”，其具体内容即“王者居九畡之田，收经入以食兆民，周训而能用之，和乐如一”。可见这是一种以政治实践和生产实践为标准的音乐美。这个观点应当说带有现实主义的倾向，也是一种善与美的统一观点。这种观点虽然片面，也具有维护奴隶主贵族统治的作用，但它对于劳动人民给与相当的重视，所以它在当时的历史情况下，是具有一定的进步意义。

史伯虽然对于音乐及其表现手段（六律）、逻辑和形式等倾向于素朴的唯物主义和自发的辩证法，但由于历史和他本人阶级的限制，使他在音乐的认识论上未能完全跳出唯心主义的泥坑，他认为音乐不是现实的艺术反映，而是王者的主观创作；他还推崇先王的创作。这些当然是保守思想的反映。

二

到了春秋时代（公元前八世纪末至公元前五世纪），随着工、农业的逐渐发展和私人开辟土地的增加，社会上逐渐出现了新的财富占有者；奴隶主阶层间进行着既频繁又广泛的掠夺土地和劳动的兼并战争，引起了自由农民和其它小私有者阶层的破产和广泛的、不断的反抗奴隶主贵族统治的斗争，因而使奴隶制生产关系逐渐动摇和瓦解起来。在这一时期里，随着生产的进步，自然科学也逐渐发达起来，其中尤以和农业生产关系密切的天文学的成

就最为突出。在这些情况下，西周以来的传统的宗教世界观和其它迷信思想不仅在劳动人民心中逐渐动摇起来，而且在统治阶级内部也引起了新旧思想的斗争，于是在音乐思想界里逐渐形成了反对传统宗教迷信唯心主义的启蒙运动，并且获得了重大的成就。

关于春秋时代的音乐思想，我们只打算在这里选择一些有比较完整记载的学说来试行探讨，唯属于同一时代的孔子和墨子的学说，这里暂且不谈，拟另文详之。

首先让我们来探讨一下大政治家子产（约公元前六世纪）的音乐思想。

子产的音乐思想大致见于这段记载：

> 夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。天地之经，而民实则之：则天之明，因地之性，生其六气，用其五行；气为五味；发为五色，章为五声。淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之：为六畜、五牲、三牺，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七音、六律，以奉五声；为君臣、上下，以则地义；为夫妇、外内，以经二物；为父子、兄弟、姊妹、甥舅、昏媾、姻亚，以象天明；为政事、庸力、行务，以从四时；为刑罚、威狱，使民畏忌，以类其震曜杀戮；为温、慈、惠、和，以效天之生殖长育。民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气，是故审则宜类，以制六志：哀有哭泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗，喜生于好，怒生于恶。是故审行信令，祸福赏罚，以制死生：生、好物也，死、恶物也；好物、乐也，恶物、哀也。哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。（《左》昭25）

子产基本上摆脱了古代宗教信仰的束缚并站在无神论的立场上，认为“天地”是客观存在着的物质世界，也是人和社会存在的基础，举凡国家的政权、家族制度、社会的等级制度以及道德规范等等都是效法“天地之性”，亦即社会上一切存在都是依据“天地”本

身所固有的规律，而这种规律在社会中最高和最集中的表现便是“礼”。

这种思想，在今天看来，显然是幼稚的，并且带有浓厚的直观性的自然主义倾向，不过要注意它在当时的历史情况下是与宗教唯心主义的思想相对立的，因而它是一种进步的带有素朴唯物主义倾向的思想。

基于这个思想，子产提出了他对于音乐的看法，他认为作为音乐的基本表现手段的五声是渊自自然界五种不同物质（五行）的属性，而音乐是用来节制人民的那种渊自六种不同天时现象（六气：阴、阳、风、雨、明、晦。）的六种不同的情感（六志：好、恶、喜、怒、哀、乐。），而使之适应自然的规律（“协于天地之性”）的重要手段之一。换言之，音乐美的标准是那种效法于自然规律并做为一切社会规范和道德规范的“礼”。子产企图从客观世界（宇宙）中寻找出美的基础，而宇宙之所以是美的，是因为其中表现着规律性、协调和矛盾的统一。

子产说：“哀有哭泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗，喜生于好，怒生于恶。是故审信行令，祸福赏罚，以制死生：生、好物也，死、恶物也；好物、乐也，恶物、哀也。哀乐无失，乃能协于天地之性，是以长久。”这意思是说，举凡正面的、积极的情感不仅是效法于“六气”，而且也是音乐产生的根源和教育的对象；音乐能起积极的社会作用，通过音乐可以满足人们对美善的要求。可见这是一种带有浓厚的自然主义倾向的、素朴的唯物主义的美善统一观。

在公元前七世纪时已出现了一些礼乐观。例如士芳提出过这样的主张：

> 夫礼乐慈爱，战所畜也，夫民让事、乐和、爱亲、哀丧，而后可用也。（《左》庄27）

再如赵衰的主张：

诗书，义之府也；礼乐，德之则也；德义，利之本也。（《左》僖27）

这些礼乐观都是以社会实践为着眼点。可见子产的礼乐观和它们有着一定的联系，不过子产给予了新的解释。子产之所以能够这样，这主要是由于当时科学和生产的进步，尤其是劳动人民对奴隶主阶级政权不断的反抗。下面的引文便可以大致地说明了这一点。

戎王使由余于秦。由余，其先晋人也；亡入戎，能晋言，闻缪公（前659—619）贤，故使由余观秦。秦缪公示以宫室积聚，由余曰："使鬼为之，则神劳矣；使人为之，亦苦民矣。"缪公怪之，问曰："中国以诗书礼乐法度为政，然尚时乱，今戎夷无此，何以为治，不亦难乎！"由余笑曰："此乃中国之所以乱也。夫自上圣黄帝作为礼乐法度，身以先之，仅以小治。及于后世，日益骄淫，阻法度之威，以责督于下，下罢（疲）极，则以仁义怨望于上，上下交争怨，而相篡弑，至于灭宗，皆以此类也。"（史记《《秦本纪》）

子产对于音调逻辑和形式的看法，比起同时期的晏婴来虽然显得有些逊色，不如晏婴那样比较全面和比较深入（详后），但他在这一点上还是显露出自发的辩证法倾向。他认为音乐形式（九歌、八风）和音乐所使用的声音（七音、六律）虽然多样，但是都统一于调式（五声）。这是一种多样性的统一观。根据上面的探讨，可以看出，这种辩证观念，不仅是从当时自然科学所能认识到的自然界本身运动规律中得来的，而且也是当时社会上激烈的阶级斗争在人们头脑中的反映。

根据上面的探讨，可以看出同时期的秦国医和的音乐观点和子产的有其相通之处。

医和的言论见于《左》昭元年（前541）：

先王之乐，所以节百事也，故有五节，迟速本末以相及，中声以降，五降之后，不容弹矣。于是有烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。物亦如之，至于烦，乃舍也已，无以生疾。君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心。天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声，淫生六疾。六气，曰阴、阳、风、雨、晦、明也。分为四时，序为五节，过则为菑。

医和也是从自然主义唯物主义和自发的辩证法观点去解释“五声”，认为“五声”是渊自六气，而音乐乃是由长度和高度不同(迟速本末)的“五声”构成的。“六气”划分四季(四时)，并表现为五种不同的性质，即五味、五色和五声，此谓“五节”。人们若遵守此“五节”，则平和无疾；否则，便流于淫，慆堙心耳，乃生疾病。医和根据这个认识，主张音乐只使用一组合乎“平和”原则的五声——“中声”，即音乐美的标准是自然规律的“平和”。可见医和的音乐观点较子产更为素朴。

现在再让我们来探讨一下晏婴的音乐思想。

晏婴对于音乐的基本看法见于《左传》昭公20年(前522)：

先王之济五味和五声也，以平其心成其政也。声亦如味，一气(杜注：须气以动。)、二体(杜注：舞者有文武。)、三类(杜注：风、雅、颂。)、四物(杜注：杂用四方之物以成器。)、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也；清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏(杜注：周、密也。)，以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。故《诗》曰：“德音不瑕”……若琴瑟之专壹，谁能听之！同之不可也如是。

晏婴认为音乐是国君的政治实践之一，并为国君的政治实践服务：音乐平君子之心以成其政。

从此可知，晏婴所认为的音乐美的标准是政治实践。这个政治实践标准的具体内容是这样：

若有德之君，外内不废，上下无怨，动无违事……其遇淫君，外内颇邪，上下疾怨，动作辟违，从(纵)欲厌私，高台深也，撞钟舞女，斩刈民力，输掠其聚，以成其违，不恤后人，暴虐淫从，肆行非度，无所还忌(杜注：还犹顾也。)，不思谤讟，不惮鬼神，神怒民痛，无悛于心。(《左》昭20)

晏婴之所以把音乐和政治实践甚至生产实践联系起来，是由于当时生产的发展和人民的不断反抗所使然的。所以他主张改善政治生活和社会生活，而把政治实践放在首要的地位。正由于此，他还在某种程度上意识到宗教的虚幻，对宗教发生了某种程度上的怀疑，从对统治者的批判引伸到对宗教的批判，而将鬼神放在次要的地位。可见这种音乐观点虽然基本上是唯心主义，但是更带有人本主义和现实主义的倾向，是另一种美善统一观。可见这种音乐观点和史伯的有着相承的关系，但是有了进一步的积极的发展。这是晏婴对于音乐理论的杰出的贡献。

晏婴在音乐的认识论上还有一个严重的矛盾，就是他还保留着这种传统的观点：一方面承认音乐的教育作用(平君子之心)，另方面不仅把这种作用局限在统治者这种极为狭隘的范围之内，并且不是把音乐作为现实的艺术反映，而是做为君子的主观创造。

另外，晏婴的音乐观点，在相当大的程度上含有调和统治阶级内部矛盾以巩固对人民的统治的成分。但是，尽管如此，从他的音乐思想总的方面和当时的历史情况来看，应当说是具有相当的进步性。

晏婴对于音调逻辑和形式的看法，比史伯前进了许多，也比子产深刻全面，他认为音调逻辑和形式不仅仅是各种高度(清浊、高下)不同的音的矛盾的统一，而且也是各种强度（小大)、长度(短长、疾徐)、音色(哀乐、刚柔)等不同的音，甚至各种不同的速度(迟速)和节奏等的矛盾的统一。详言之，音乐里所使用的声

音并非是一些偶然的、个别的、无关紧要的声音；恰恰相反，而是排除了这种偶然的、个别的、无关紧要的声音，通过艺术概括而体现为各种不同的调式、调性（五声、六律、七音）和形式（八风、九歌），并且通过特定的方式（一气、二体、三类、四物，即声乐、舞蹈、诗歌和乐器）表演出来。这也是晏婴对于音乐理论的杰出的贡献。

现在让我们再来探讨一下周景王（前544—518）乐官州鸠的音乐思想。

州鸠对于音乐的看法大致有如下面的记载：

圣人保乐而爱财，财以备器，乐以殖财（韦解：古者以乐省土风而纪农事，故曰"乐以殖财"。）……夫政象乐，乐从和，和从平（韦解：和、八音克谐也。平、细大不踰也，故可以平民。乐和则谐，政和则平也）。声以和乐，律以平声，金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。物得其常曰乐极（韦解：物、事也。极、中也。），极之所集曰声，声应相保曰和（韦解：保、安也），细大不踰曰平。如是而铸之金，磨之石，系之丝木，越之匏竹（韦解：越匏竹以为笙管也；越谓之为孔也，）节之鼓，而行之以遂八风（韦解：遂、顺也）。于是乎气无滞阴，亦无散阳，阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民和利，物备而乐成，上下不罢，故曰乐正。……夫有和平之声，则有繁殖之财。于是乎道之以中德，詠之以中音，德音不衍，以合神人（韦解：合神人谓祭祀飨宴也。），神是以宁，民是以听。若夫匮财用，罢民力，以逞淫心，听之不和，比之不度，无益于教，而离民怒神，非臣之所闻也。（《国语》《周语》下）

夫乐，天子之职也，夫音，乐之舆也，而钟，音之器也。天子省风以作乐，器以钟之（杜注：钟，聚也；以器聚音。）舆以行之，小者不窕（杜注：窕细不满。），大者不槬（杜注：槬、横大不入）。则和于物，物和则嘉成（杜注：嘉乐成也）。故和声入于耳而藏于心，心亿则乐（杜注：亿、安也。）；窕则不咸（杜注：不充满人心。），窕则不容（杜注：

心不堪容。），心是以感，感实生疾。（《左》昭21）

州鸠认为音乐是天子之职，音乐能遂八风、合神人，可见这种音乐思想基本上是一种宗教唯心主义。但是他鑑于当时奴隶主贵族政治的腐败和人民的不断反抗，使得他强调和发展了那种传统思想中"明德保民"的一面，将民的地位提高到和神同等，并且注意社会生产。于是他主张"和平之声"，用以缓和当时的阶级矛盾和维持那已经开始崩溃的奴隶主贵族政权。可见他的音乐的实践和美的标准是政治实践、生产实践和道德实践。他根据这个认识，又提出了"政象乐"的学说，而将音乐夸大为政治的标准，从而在实际上成为在某种程度上对他自己的宗教唯心主义的一种否定。就这一方面说来，其中不无一定的进步因素。

作为一个天子乐官的州鸠，看到了音乐的教育作用和感动能力，于是他又提出了用音乐来维持对人民统治的办法，主张"天子省风以作乐"，作合乎"中德"的"中音"，以使神宁民听。这还是宗教唯心主义：音乐是根据天子的主观意志创作出来的。州鸠还认为"中音"能使人免于疾病，这一点是和医和的"中声"学说相同的；不过他们的出发点是有着根本的区别，州鸠是站在宗教唯心主义的立场，而医和是站在素朴的唯物主义的立场。

州鸠对于音调逻辑和形式的看法，可以这一段话为代表："乐从和，和从平，声以和乐，律以平声……物得其常曰乐极，极之所集曰声，声应相保曰和，细大不踰曰平"。这意思是说，音乐里所用的声音并不是一些偶然的个别声音，而是一些逻辑化了的特殊声音，而且这些特殊的声音被用在具体作品中时还得遵循着一定的规律，要"声应相保"和"细大不踰"。可见这里是显露出一些自发辩证法的倾向。另外，他所说的"阴阳序次，风雨时至"，也是这一倾向的表现。而这一倾向是和当时的天文学密切相关的。

在同一时代里，和伶州鸠的音乐思想基本相同的，还有他的

同僚单穆公④和晋平公（前 557—532）的乐官师旷⑤。

就音乐美的含义方面来看，同一时代的楚伍举较晏婴、州鸠等人更为前进，他以重民的观点来更为详尽地说明各种艺术，并且给艺术美下了一个著名的定义。

（楚）灵王（前 540—529）为章华之台，与伍举升焉，曰："台美夫？"对曰："臣闻国君服宠以为美（韦解：服宠谓贤受宠服，以之为美。）听德以为聪（韦解：听用有德也）。致远以为明（韦解：能致远人也）。不闻其以土木之崇高彤镂为美，而以金石匏竹之昌大嚣庶为乐，不闻其以观大视侈淫色以为明，而以察清浊为聪。……今君为此台也，国民罢（疲）焉，财用尽焉，年谷败焉，百官烦焉，举国留之（韦解：留，治之也。），数年乃成，愿得诸侯与始升焉，诸侯皆距无有至者……臣不知其美也。夫美也者，上下、内外、小大、远近皆无害焉，故曰美。若于目观则美（韦解：于目则美，于德则不美。），缩于财用则匮（韦解：缩、取也。），是聚民以自封（韦解：封、厚也。）而瘠民也，胡美之焉？……（《国语》《楚语》上）

伍举这个定义虽然片面，但是它建基于先进的观点上，因而在当时是具有很大的历史意义的。

在同一时代里，还有保守主义的音乐观点存在着，例如，稍后的楚观射父的学说：

（观射父）对（楚昭王，前 515—489）曰："夫神以精明临民者也，故求备物，不求丰大。是以先王之祀也，以一纯、二精、三牲、四时、五色、六律、七事、八种（韦解：八种、八音也。）、九祭、十日、十二辰以致之，百姓、千品、万官、亿丑、兆民、经入、畡数以奉之，明德以昭之，和声以听之，以告遍至，则无不受休。毛以示物，血以告杀，接诚拔取以献具，为齐敬也。敬不可久，民力不堪，故齐肃以承之（韦解：肃、疾也。承、奉也。）。"（《国语》《楚语》下）

据此可知，观射父的音乐观点不仅比子产、晏婴等人落后，而且

也不比早于他将近三百年的史伯先进。观射父一方面在一定的程度上保留着“明德保民”的思想；但是，另一方面他更加强调神权政治的必要性，企图用以维持那没落的、过时的奴隶主贵族的世袭等级制度所规定的阶级秩序，因而他仅把音乐视为降神求福的手段。

三

根据上面简略的探讨，我们可以看出，随着历史的发展变化，古代中国的音乐思想到了春秋时期也有了发展变化：有的继承和发展了素朴的唯物主义和自发的辩证法的一面，而用带有自然主义倾向的宇宙观去解释音乐，并且批判了宗教唯心主义的音乐思想，如子产等人的学说；有的虽然基本上保留着宗教唯心主义，但是强调了和发展了“明德保民”的一面，同时也接受了自发的辩证法，而用带有人本主义倾向的观点去解释音乐，从而使得他们在实际上也对宗教唯心主义思想给以某种程度的批判，如晏婴等人的学说；有的紧紧抱着传统的宗教唯心主义音乐观不放，而以保守主义的观点去解释音乐，用以抵制先进的音乐观，如观射父的学说。这三者之中，前两者占主导地位，后者占次要地位。这便是这一时代音乐思想发展的不大完整的轮廓（不包括孔、墨学说）。

从此可知，这一时代的音乐思想界中有这样两条基本阵线：一条是启蒙性的现实主义，这是先进的；一条是蒙昧性的反现实主义，这是保守的。当然这两条基本阵线并不是十分单纯的，也不是十分清楚的；这两种思想不是相互隔绝和彼此孤立的，它们之间除了有其相互对立的关系外，还有其相互渗透的关系。

从此可知，这一时代音乐思想发展的基本规律大致是这样：这一时代的音乐思想发展的历史，是古代现实主义音乐思想发展的历史，是古代现实主义音乐思想同反现实主义音乐思想进行斗争并获得发展的历史，是古代唯物主义音乐思想同唯心主义音乐

思想进行斗争并获得发展的历史。

根据上面简略的探讨，我们还可以看出西周末年至春秋时期的音乐思想有如下几个主要的特点：

（一）这一时代的音乐思想是和当时的自然科学观点、政治观点以及道德观点一同被包括在一个无所不包的古代哲学之中，所以我们很难找出它们之间的区别和音乐美学观点之不同于它们的特征来。

（二）这一时代的“乐”的含意是甚为广泛的，它不仅包括着具有代表性的音乐，而且也包括着一切美好的事物，甚至一切愉快的享受。乐几乎是美的同意语。

（三）这一时代里占主导地位的音乐美学观点倾向于现实主义。

（四）这一时代里占主导地位的音乐美学观点具有自发的辩证法。

---

① 跌、蹉二字从闻一多说，见《古典新义》上《周易义证类纂》。

② 亦见于《尚书》《胤征》，惟文辞稍导。

③ 参看拙著《我国原始时期音乐试探》，1957年，音乐出版社版第5－6页。

④ 《国语》《周语》中：“单穆公曰：‘……夫乐不过以听耳，而美不过以观目，若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。夫耳目，心之枢机也，故必听和而视正，听和则聪，视正则明，聪则言听，明则德昭，则能思虑纯固，以言德于民，民歆而德之，则归心焉。上得民心，以殖义方，是以作无不济，求无不获，然则能乐。夫耳内（纳）和声，口出美言，以为宪令，而布诸民，正之以度量，民以心力从之不倦，成事不二，乐之至也。口内味而耳内声，声味生气，气在口为言，在目为明，言以信名，明以时动，名以成政，动以殖生，政成生殖，乐之至也。……’”

⑤ 《国语》《晋语》八：“（晋）平公说（悦）新声，师旷曰：‘公室其将卑乎，君之明兆于衰矣！夫乐以开山川之风也，以耀德于广远也：风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以咏之，修礼以节之。夫德广远而有时节，是以远服而迩不迁。’”《左》襄14：“夫君，神之主也，民之望也。若困民之主，匮神乏祀，百姓绝望，社稷无主，将安用之？弗去何为？天生民而立之君，使司牧之，勿使失性。……天之爱民甚矣，岂其使一人肆于民上，以从（纵）其淫，而弃天地之性，必不然矣。”

（原载《音乐研究》1958年第二期）